LA NUOVA ITALIA

LEZIONI 3

Henri Frankfort

Il dio che muore

Mito e cultura nel mondo preclassico

LA NUOVA ITALIA

Henri Frankfort

Il dio che muore

Mito e cultura nel mondo preclassico

Indice

INTRODUZIONE

La personalità e l'opera di Henri Frankfort, nel secondo quarto di questo secolo, hanno lasciato un'impronta nelle ricerche archeologiche e storiche sulle civiltà dell'antico Oriente di cui è difficile trovare l'eguale. Di nessun archeologo orientale del nostro secolo si può affermare che abbia più di lui contribuito a delineare specifici e fondamentali aspetti caratterizzanti delle grandi civiltà preclassiche della Mesopotamia e dell'Egitto, in particolare nell'ambito della storia artistica e della storia religiosa, con una costante e vigile attenzione alla molteplicità delle realizzazioni dell'espressione simbolica e ad una valutazione contrastiva del mondo delle idee nelle varie culture del Vicino Oriente antico. Scavatore di talento e di grandi meriti, critico finissimo e sensibile, storico dalle ampie e solide prospettive, questo egli ha fatto attraverso una serie di studi analitici filologicamente sempre molto controllati [1] ed alcu-

[1] H. Frankfort, «Egypt and Syria in the First Intermediate Period», *Journal of Egyptian Archaeology*, 12, 1926, pp. 80-99; Id., «Early Dynastic Sculp-

ne magistrali sintesi sul mondo egiziano e su quello mesopotamico, al quale ha fornito basilari contributi anche per la ricostruzione della cultura materiale ed architettonica.

Olandese per nascita e per formazione culturale — nacque ad Amsterdam il 24 febbraio 1897 —, la sua preparazione scientifica, inizialmente orientata verso la filologia e la storia, si rivolse precocemente all'archeologia, intesa fin dagli esordi come recupero, classificazione e interpretazione della cultura materiale in una prospettiva di disciplina radicalmente storica. La sua iniziazione alle problematiche dell'archeologia avvenne sotto la guida di un maestro d'eccezione, severo ed entusiasta, che è stato, al tempo stesso, un precursore inconseguente dell'archeologia stratigrafica ed uno dei più geniali, attivi ed impegnati grandi archeologi della prima metà del secolo, l'egittologo William Flinders Petrie, di cui seguì i corsi all'Università di Londra. I suoi studi universitari trovarono compimento ad un livello inferiore in quell'Ateneo dopo che Sir Flinders Petrie ebbe modo di fargli effettuare le prime esperienze di scavo a Qau el-Kebir in Egitto e ad un livello superiore con il dottorato in filologia all'Università di Leida, che, pur centro di studi orientalistici di illustre tradizione, non era dotata, in quegli anni, di insegnamenti di Archeologia orientale. Il frutto di quelle prime ricerche londinesi, continuate poi in Olanda, fu un'ampia opera sulle produzioni ceramiche delle culture urbane arcaiche[2], nella quale, ancora in età giovanissima, l'eccezionale intuito dello studioso appariva anche in campi in cui, soprattutto con le evidenze assai lacunose allora disponibili, affermazioni di rapporti diretti e di influenze mediate tra Anatolia ed Egeo e tra Egeo ed Egitto, potevano apparire, ed in

tured Maceheads», in *Miscellanea Orientalia dedicata a Antonio Deimel*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1935, pp. 105-121; Id., «Gods and Myths on Sargonid Seals», *Iraq*, 1, 1934, pp. 2-29; Id., «Notes on the Cretan Griffin», *Annual of the British School at Athens*, 37, 1940, pp. 329-358.

[2] Id., *Studies in Early Pottery of the Near East*, I-II, London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1924.

effetti apparvero, di singolare audacia.

Fin dagli anni della formazione, la preparazione di base del Frankfort ebbe, sia per quanto concerne la conoscenza diretta dei materiali archeologici, sia riguardo alla pluralità degli ambienti scientifici frequentati, un'estensione particolarmente felice, giovandosi tanto di prolungati sopralluoghi nel Vicino Oriente quanto di un soggiorno di studio presso la British School of Archaeology di Atene. Il vivo apprezzamento dell'allievo manifestato da un'autorità come quella del Petrie per la buona esperienza nell'archeologia da campo maturata in Egitto, la particolare disposizione a fondere una minuta capacità di osservazione con una vigorosa visione d'insieme, la padronanza mostrata fin dalle prime ricerche di tematiche complesse attinenti soprattutto alle interferenze delle culture antiche indussero fin dal 1925 la Egypt Exploration Society a nominarlo direttore di imprese di scavo nella valle del Nilo, dove, in effetti, condusse per quella istituzione campagne archeologiche in siti storici di grande rilievo, da 'Amarna ad Abido e Armant[3]. Nel rapporto sui lavori nella capitale di Ekhnaton si rivelò una delle sue doti naturali più feconde, rappresentata da una rara facoltà di inserire intuizioni spesso audaci in contesti interpretativi ricostruiti con efficace realismo, come nel caso della proposta di derivazione di aspetti centrali delle concezioni figurative amarniane da perdute opere egee per il tramite dei commerci con l'Argolide, durante i quali artigiani egiziani avrebbero conosciuto pitture di Micene[4]. Le relazioni di scavo de-

[3] Id., «Preliminary Report of the Expedition to Abydos 1925-6», *Journal of Egyptian Archaeology*, 12, 1926, pp. 157-165; Id., «Preliminary Report on the Excavations at Tell el'Amarnah, 1926-7», *Journal of Egyptian Archaeology*, 13, 1927, pp. 209-218; Id., «Recently Discovered Paintings from Tell el Amarna», *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 51, 1927, pp. 233-239; Id., «Preliminary Report on the Excavations at El'Amarneh, 1928-9», *Journal of Egyptian Archaeology*, 15, 1929, pp. 143-149; «The Cemeteries of Abydos: Work of the Season 1925-26», *Journal of Egyptian Archaeology*, 16, 1930, pp. 213-219.

[4] AA.VV., *The Mural Painting of El-'Amarneh*, London, Egypt Exploration Society, 1929 (con contributi di N. de Garis Davies, H. Frankfort, S.R.K. Glanville, T. Whittemore).

finitive relative ai lavori ad Abido e ad Akhetaton lo condussero sul terreno prediletto delle valutazioni della civiltà artistica ed architettonica e delle interpretazioni dell'immagine del faraone come espressione della originalissima concezione della regalità egiziana, cui avrebbe dedicato, negli anni della maturità, una sintesi memorabile [5].

La stagione più felice dell'archeologia militante di Henri Frankfort, per la ricchezza dei ritrovamenti archeologici non meno che per l'ampiezza delle ricostruzioni cronologiche, oltre che per la solidità delle interpretazioni storiche, si apre nel 1929, quando James Henry Breasted, chiamato a dirigere quell'istituzione di grandi ambizioni scientifiche e di ricca dotazione finanziaria che fin dagli inizi fu l'Oriental Institute di Chicago, lanciò il suo complesso ed ardito programma di esplorazioni archeologiche in Egitto, in Anatolia, in Siria, in Persia, in Mesopotamia e in Palestina, per cui nel giro di pochissimi anni si aprirono importanti cantieri di scavo su siti che sarebbero divenuti quasi tutti fondamentali per l'archeologia del Vicino Oriente preclassico, da Medinet Habu a Alishar Hüyük, da Tell Ta'yinat a Tell Judeydah, da Persepoli a Khorsabad, da Tell Asmar e Khafajah, fino a Megiddo.

Il Frankfort fu prescelto dal grande egittologo americano non, come ci si sarebbe potuti attendere, per condurre gli scavi in Egitto, ma per guidare le esplorazioni archeologiche progettate in Mesopotamia, dove con saggia prudenza furono individuate due aree di ricerca molto diverse per finalità, per prospettive e per cronologia, ma sempre nell'ambito di periodi cruciali dell'antica storia mesopotamica. Nel nord, in Assiria, si decise di riaprire il cantiere di scavo dove nel 1842 il franco-piemontese Paul-Emile Botta aveva intrapreso il primo grande scavo in Mesopotamia, alla cittadella di Khorsabad che aveva

[5] H. Frankfort, A. de Buck, B. Gunn, *The Cenotaph of Seti I at Abydos*, I-II, London, Egypt Exploration Society, 1933; H. Frankfort, J.D.S. Pendlebury, *The City of Akhenaten, II, The Excavations at Tell El-Amarna during the Season 1926-1932*, London, Egypt Exploration Society, 1933.

rivelato al mondo la civiltà assira e fornito al Louvre il sensazionale complesso di rilievi parietali storici di Sargon II, che allora costituì il Museo Assiro, poi divenuto il nucleo del Dipartimento di Antichità dell'Asia Occidentale del grande museo parigino. Nella Mesopotamia centrale, notizie insistenti quanto incerte di occasionali ritrovamenti clandestini sul sito di Tell Asmar, ad est di Bagdad, che reperti epigrafici suggerivano di identificare con l'antica città di Eshnunna, nota soprattutto da documenti dell'età di Hammurabi di Babilonia[6], indussero ad ottenere la concessione di scavo per una serie di vicini centri della valle del fiume Diyala, un affluente di sinistra del Tigri: lo stesso Tell Asmar, Khafajah, Tell Agrab, Ishtshali.

Se dalla ripresa dello scavo di Khorsabad non era difficile pronosticare una messe di reperti in una fase centrale dell'età imperiale assira, la fine dell'VIII secolo a.C., imprevedibile era, invece, la quantità di dati e di ritrovamenti che la serrata e prudente direzione del Frankfort seppe ottenere dai siti del Diyala dagli inizi del III ai primi secoli del II millennio a.C. La legge delle antichità dell'Iraq, allora sotto protettorato britannico, consentì una ripartizione dei reperti che fece affluire all'Oriental Institute Museum di Chicago una rilevantissima collezione di antichità mesopotamiche e lasciò a Bagdad importanti gruppi di opere, che formarono, insieme ad alcuni soltanto degli eccezionali ritrovamenti proprio in quegli anni ottenuti da Sir Leonard Woolley dallo scavo del Cimitero Reale protodinastico tardo di Ur, il fondamento di quello che doveva divenire, nel giro di pochi decenni, il maggiore museo archeologico del Vicino Oriente, l'Iraqi Museum di Bagdad.

Nell'intensa vita scientifica che il Frankfort condusse, quasi presago della fine prematura che l'attendeva all'apice della sua attività di ricerca, gli anni di Chicago sono fondamentali,

[6] H. Frankfort, Th. Jacobsen, C. Preusser, *Tell Asmar and Khafaje: The First Season's Work in Eshnunna, 1930/31*, Chicago, University of Chicago Press, 1932.

da un lato, per le risolutive vie nuove che aprirono gli scavi affidati alla sua direzione nella valle del fiume Diyala e, dall'altro, per la felicissima collaborazione da lui instaurata con alcune personalità, allora ancora agli inizi dell'attività scientifica, di archeologi e di filologi di grande valore. Le difficoltà tecniche insite in uno scavo mesopotamico, di cui il Frankfort ebbe immediata percezione, lo consigliarono di avvalersi fin dagli inizi dell'opera di esperti archeologi tedeschi, come Conrad Preusser, che aveva lavorato a Babilonia e ad Assur all'inizio del secolo a fianco di Robert Koldewey e di Walter Andrae, e quindi di collaborare strettamente con giovani e brillanti archeologi di buona formazione architettonica, che sarebbero divenuti eminenti studiosi, come Pinhas Delougaz e l'inglese Seton Lloyd. Ma la collaborazione che, sul piano intellettuale, si rivelò più efficace e ricca di frutti fu quella che il Frankfort seppe costruire con un allora assai giovane assiriologo di grandissima sensibilità storica, il danese Thorkild Jacobsen, che sarebbe divenuto, sulla cattedra della Harvard University, una delle massime autorità nello studio dei testi letterari sumerici.

L'impegno del Frankfort nelle due aree di ricerca scelte dall'Oriental Institute fu assai diseguale. A Khorsabad, dove fin dai primi scavi apparve chiaro che inaspettatamente le nuove indagini confermavano la correttezza delle planimetrie, delle osservazioni e delle relazioni dei francesi Botta e Place sulla grandiosa fondazione urbana di Sargon II, il suo lavoro fu assai limitato [7], mentre decisivi furono la sua opera di coordinamento, la sua strategia di intervento, il peso delle sue interpretazioni nei diversi siti della regione del Diyala. Dagli scavi in quest'ultima area risultò una monumentale messe di nuovi elementi di evidenza, nell'ambito della cultura architettonica,

[7] H. Frankfort, *Tell Asmar, Khafaje and Khorsabad, Second Preliminary Report of the Iraq Expedition*, Chicago, University of Chicago Press, 1933; G. Loud (ed.), *Khorsabad, I, Excavations in the Palace and at a City Gate*, Chicago, University of Chicago Press, 1936 (con capitoli di H. Frankfort e Th. Jacobsen).

artistica e materiale, che costituiscono tuttora l'insuperato fondamento della cronologia archeologica di quella grande fase della storia mesopotamica più antica, ancora oggi definita, seguendo la terminologia della Scuola di Chicago, Periodo Protodinastico, che rappresenta, durante quasi tutto l'arco dei primi tre quarti del III millennio a.C., l'età della prima diffusione e del definitivo consolidamento della civiltà urbana arcaica della Valle dei Due Fiumi, affermatasi nel precedente Periodo Protostorico.

Nominato nel 1932 Research Professor di Archeologia Orientale all'Oriental Institute dell'Università di Chicago, pur tenendo contemporaneamente la cattedra di Professore Straordinario di Storia e Archeologia del Vicino Oriente antico all'Università di Amsterdam, Henri Frankfort sviluppò esemplarmente la sua opera di ricerca, di studio e di insegnamento, agli inizi degli anni trenta, lungo una triplice direttrice in cui si fusero le attività delle indagini sul campo, dell'interpretazione dei dati e della funzione didattica. Infatti, mentre nella regione del Diyala la conduzione degli scavi era impostata, secondo la tecnica in quegli anni in voga del metodo stratigrafico a base architettonica, a riportare alla luce una rilevantissima successione di edifici sacri protodinastici, tra i quali sono particolarmente significativi a Tell Asmar le rielaborazioni del cosiddetto Tempio Quadrato e a Khafajah le ricostruzioni del Tempio di Sin[8], nei celebri seminari tenuti sotto la sua guida all'Oriental Institute veniva elaborata la cronologia archeologica del Periodo Protodinastico con la classica suddivisione in tre fasi maggiori ben caratterizzate[9], che, pur con alcune

[8] P. Delougaz, S. Lloyd (ed.), *Pre-Sargonid Temples in the Diyala Region*, Chicago, University of Chicago Press, 1942 (con contributi di H. Frankfort e Th. Jacobsen).

[9] H. Frankfort, *Oriental Institute Discoveries in Iraq, 1933/34. Fourth Preliminary Report of the Iraq Expedition*, Chicago, University of Chicago Press, 1935; Id., *Progress of the Work of the Oriental Institute in Iraq, 1934/35*, Chicago, University of Chicago Press, 1936.

correzioni ed alcuni adattamenti, è ancor oggi quasi universalmente adottata. Al tempo stesso, la vocazione tipica della personalità del Frankfort a collegare i dati archeologici con le problematiche testuali, incardinando gli uni e le altre su momenti nodali dello sviluppo storico, lo spingevano ad affrontare, nei termini in quegli anni definibili, il complesso problema del ruolo dei Sumeri nel processo di formazione della civiltà urbana mesopotamica in un sintetico e stimolante saggio di singolare lucidità [10].

Gli abbondanti e cronologicamente definiti materiali della regione del Diyala lo condussero ad approfondire magistralmente tre basilari espressioni materiali della civiltà mesopotamica tra gli inizi del Periodo Protodinastico e l'età di Hammurabi nell'ambito della statuaria, dell'architettura e della glittica. Le sue monumentali edizioni dell'abbondante produzione di scultura votiva di Tell Asmar, di Khafajah e di Tell Agrab con l'identificazione di due maggiori fasi stilistiche di struttura geometrico-astratta e di ispirazione plastico-realistica, che prelude al naturalismo sintetico della grande arte di Akkad, hanno costituito il fondamento per la classificazione e l'interpretazione di tutte le restanti produzioni statuarie di quell'alto artigianato artistico che è così rappresentativo della cultura protodinastica e della sua stratificazione sociale [11]. Il suo contributo alla pubblicazione della fabbrica templare neosumerica dedicata al culto regale di Shu-Sin di Ur del XXI secolo a.C. e del complesso palaziale di Eshnunna pose le premesse per valutazioni storiche degli impieghi funzionali e dei valori spaziali dell'architettura mesopotamica a cavallo del 2000 a.C., liberando la critica architettonica dell'archeologia orientale dalla preponderanza delle considerazioni tecniche e dalla sterilità delle

[10] Id., *Archaeology and the Sumerian Problem*, Chicago, University of Chicago Press, 1932.

Id., *Sculpture of the Third Millennium B.C. from Tell Asmar and Khafajah*, Chicago, University of Chicago Press, 1939; Id. *More Sculpture from the Diyala Region*, Chicago, University of Chicago Press, 1943.

impostazioni tipologiche[12]. Soltanto dopo la sua scomparsa apparve la sua accurata edizione dei numerosi sigilli cilindrici scoperti durante gli scavi nella regione del Diyala, che erano stati uno degli stimoli maggiori alla redazione di quella che forse è la sua opera più importante in ambito archeologico[13].

Classica ed insuperata dopo oltre mezzo secolo di ritrovamenti e di studi è, infatti, la sua monografia sullo sviluppo storico della glittica orientale antica, in cui la puntualità delle ricostruzioni iconografiche, la vastità delle conoscenze testuali, la sensibilità delle analisi formali e la padronanza dell'inquadramento religioso si fondono in maniera ammirevole a delineare un'articolata sintesi interpretativa di un materiale quantitativamente sterminato e criticamente insidioso[14]. Se oggi, dopo innumerevoli edizioni di collezioni di sigilli allora inedite o non ancora formate e dopo parecchi studi monografici sulle produzioni di singoli periodi, si può affermare che la perdurante validità dell'esame del Frankfort dei materiali mesopotamici non trova pieno riscontro nella sua disamina di quelli siriani, anatolici e palestinesi, questo appare giudizio che conferma, malgrado il trascorrere del tempo, lo straordinario acume dell'autore. L'ampio saggio sulla glittica orientale antica è però soprattutto un contributo approfondito alla storicizzazione della cultura artistica della Mesopotamia ed in misura minore delle regioni circostanti, conseguita sia delineando con penetrante sensibilità le caratteristiche formali dell'espressione artistica dei vari periodi, sia esplorando felicemente quale evoluzione nello sviluppo della religiosità trovasse manifestazione nei minuti, ma spesso mirabili intagli di quei sigilli morfologicamente cilindrici, ai quali una celebre definizione ha collega-

[12] H. Frankfort, S. Lloyd, Th. Jacobsen, *The Gimilsin Temple and the Palace of the Rulers at Tell Asmar*, Chicago, University of Chicago Press, 1940.

[13] H. Frankfort, *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.

[14] Id., *Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London, MacMillan, 1939.

to, insieme alla scrittura cuneiforme, l'intera storia della civiltà della Mesopotamia antica. Benché la glittica orientale antica possa apparire, non del tutto infondatamente, un soggetto ideale per lo spiegamento e l'ostentazione di un'erudizione specialistica fine a se stessa, il Frankfort con perfetta consapevolezza ne ha fatto un campo di indagine storica insostituibile per l'ampiezza della documentazione temporale e spaziale, individuando, proprio attraverso l'esame dei cilindri, alcuni periodi artisticamente e ideologicamente nodali dello sviluppo storico mesopotamico, come nel caso dell'epoca della dinastia di Akkad e dell'età medioassira. Già in quest'opera, come poi ripetutamente anche se solo per brevi squarci in altri studi successivi, si percepisce costantemente l'interesse vigile ad indagare il mondo orientale antico come premessa degli sviluppi delle civiltà antiche del Mediterraneo e a cogliere ogni indizio di legami e rapporti, per quanto evanescenti e dissimulati, tra immagini, motivi, schemi di quelle remote culture ed espressioni artistiche del mondo medioevale europeo [15].

Dopo l'eccellente dimostrazione delle sue qualità non solo di ricercatore ma anche di organizzatore fornita durante il periodo in cui diresse l'Iraq Expedition tra il 1929 e il 1937, l'Università di Chicago gli affidò, negli anni della seconda guerra mondiale, la direzione del Department of Oriental Languages and Literatures e in quel periodo in cui fissò la sua residenza a Chicago si affermò largamente come brillantissimo conferenziere per il suo stile asciutto ed incisivo e per l'argomentare denso ma lineare. È negli anni drammatici del conflitto mondiale che vengono a maturazione le sue sintesi storiche più celebrate, che, sollecitando un vivace dibattito tra gli orientalisti e suscitando numerose critiche particolari, portarono la sua vigorosa personalità all'attenzione di circoli di studiosi e di pub-

[12] In questo senso è illuminante l'«Epilogo» del saggio, che è tradotto nel presente volume sotto il titolo «La sopravvivenza delle immagini preclassiche» alle pp. 91-102.

blico assai più ampi di quanto fosse fino ad allora toccato in sorte ad altri orientalisti, archeologi, filologi, storici, pure di grande valore [16]. In questi saggi, come sempre nelle opere del Frankfort si rifuggiva da un'esposizione pedante e si puntava con risolutezza ad individuare l'essenziale e il caratterizzante perché, per usare le sue stesse parole «prima di tracciare la storia, occorre riconoscere l'identità della religione egiziana». Il culmine di questa prospettiva storiografica è conseguito nell'affascinante saggio sul pensiero speculativo delle culture del Vicino Oriente antico, che è rimasta opera fino ad oggi unica negli studi sulle civiltà preclassiche: in esso il mondo egiziano, il mondo mesopotamico e quello ebraico sono trattati in modo da presentare, attraverso un insistito quadro di analogie e di contrasti, la specificità delle mentalità che emergono dalle concezioni dell'universo, dell'uomo e dello Stato nelle analisi di alcuni grandi specialisti di quelle tre culture: John A. Wilson, Th. Jacobsen e William A. Irwin [17]. Benché il volume fosse composto da autonome rielaborazioni di conferenze tenute da quegli studiosi alla Division of Humanities dell'Università di Chicago, il coordinamento del Frankfort è evidente nella concentrazione dell'attenzione di tutti gli autori su un punto cen-

[16] H. Frankfort, *Ancient Egyptian Religion. An Interpretation*, New York, Columbia University Press, 1948, 1949². Questo saggio, che apparve anche in traduzione olandese nel 1950, è stato tradotto in italiano con il titolo *La religione dell'antico Egitto*, Prefazione di Ernesto De Martino, Torino, Edizioni Scientifiche Italiane pubblicate da Paolo Boringhieri, 1957, 1991².

[17] H. Frankfort, H. Groenewegen-Frankfort, J.A. Wilson, Th. Jacobsen, W.A. Irwin, *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East*, Chicago, University of Chicago Press, 1946. Una seconda edizione del saggio, privata dei capitoli VIII-XI sul mondo ebraico scritti dallo Irwin, apparve in Gran Bretagna con il titolo *Before Philosophy*, Harmondsworth, Penguin Books, 1949, mentre poco più tardi fu pubblicata una traduzione tedesca, ugualmente ridotta: *Frühlicht des Geistes: Wandlungen des Weltbildes im Alten Orient*, Stuttgart, Kohlhammer, 1954. Integrale è, invece, la traduzione italiana: *La filosofia prima dei Greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'antico Egitto e presso gli Ebrei*, Torino, Einaudi, 1963.

trale che stava a lui particolarmente a cuore e che fu messo a fuoco per l'intensa collaborazione di Henriette Groenewegen Frankfort, studiosa di filosofia, e per il metodo di lavoro basato su un continuo scambio reciproco di osservazioni: la definizione della fondamentale differenza tra il pensiero ''mitopoietico'' degli antichi e il pensiero critico dei tempi moderni.

L'esperienza assai positiva di quel fortunato saggio a più mani convinse il Frankfort ad impegnarsi da solo, con il vantaggio quindi di un'impostazione unitaria e di un esplicito sottolineare opposizioni e simiglianze, nella redazione di un ampio studio sull'affascinante soggetto, per usare le sue stesse parole, dell'«integrazione della società e della natura nella persona del sovrano» in Egitto ed in Mesopotamia [18]. In questo studio l'impianto complesso ed articolato rivela la piena maturità dell'autore, che dell'istituzione centrale della regalità indaga analiticamente la fondazione, il funzionamento, la trasmissione e il rapporto con il mondo divino secondo un metodo che appare quasi un precorrimento, a forte ispirazione storicistica, dello strutturalismo. La particolareggiata disamina di quella che si potrebbe definire la struttura interna della regalità orientale nelle sue due massime e in quegli anni più documentate espressioni realizzatesi in Egitto ed in Mesopotamia, contro le valutazioni unitarie ed astoriche fino ad allora correnti dell'istituzione regale, portava alla ribalta essenziali differenziazioni all'interno della concezione ''mitopoietica''. La validità dei risultati raggiunti è tanto più impressionante, in quanto, come l'autore afferma senza reticenze nella prefazione «i cuneiformi non gli erano accessibili» e la sua conoscenza dell'egiziano non era tale da «fondare un giudizio indipendente su

[18] H. Frankfort, *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, Chicago, University of Chicago Press, 1948. Di questo saggio, che è stato ripetutamente ristampato negli U.S.A. ancora negli anni più recenti, apparve presto una traduzione francese: *La royauté et les dieux. Intégration de la société à la nature dans la religion de l'ancien Proche Orient*, Paris, Payot, 1951.

passi di grammatica più o meno controversa». Malgrado questi limiti oggettivi dell'autore, torna a suo grande merito la constatazione che i non pochi filologi e storici che alla tematica della regalità orientale antica si sono dedicati successivamente, dopo la pubblicazione di quel saggio non hanno potuto trascurare non solo il penetrante acume delle sue deduzioni, ma neppure il peso delle sue considerazioni analitiche.

Il pieno riconoscimento internazionale della sua statura di storico e del valore dei suoi studi di archeologo e di storico dell'arte pregreca si ebbe quando fu chiamato ad assumere, nel 1949, la funzione di Direttore del Warburg Institute di Londra e a ricoprire alla Università di Londra la cattedra di History of Preclassical Antiquity. Profondamente influenzato dal pensiero di Ernst Cassirer, benché lontano nella sua militanza scientifica dalle tematiche di ricerca di Aby Warburg e di Fritz Saxl, l'itinerario indipendente e classicamente orientalistico dei suoi studi lo condusse quasi inevitabilmente a convergere in quell'incomparabilmente stimolante centro di ricerca costituitosi a Londra. In Inghilterra, nei suoi ultimi anni, tornò in un ciclo di conferenze su uno dei temi che aveva iniziato ad indagare, in alcuni aspetti soltanto, nel suo primo studio, affrontando, secondo lo schema bipolare Egitto-Mesopotamia così tipico delle sue opere migliori, il grande tema dell'origine della civiltà urbana, appena pochi anni prima che l'affermazione del metodo antropologico e comparativo negli Stati Uniti e il consolidamento della prospettiva dell'archeologia economica e sociale in Gran Bretagna rinnovassero profondamente tutta la problematica di quello straordinario sviluppo della storia dell'umanità che proprio in quegli anni Gordon Childe definiva suggestivamente, e pur inadeguatamente, «rivoluzione urbana» [19]. È così che questo breve saggio, in un certo modo, chiu-

[19] G. Childe, *The Birth of Civilization in the Near East*, London-Bloomington, Indiana University Press, 1951. Questo saggio, che ha avuto varie ristampe in Gran Bretagna, è stato tradotto in italiano con il titolo *Le origini della civiltà nel Vicino Oriente*, Firenze, Sansoni, 1961.

de e suggella al più alto livello una fase, significativa ma superata, degli studi su un tema tra i più attuali della ricerca archeologica contemporanea.

Il contrario si può forse affermare dell'ultima opera maggiore di Henri Frankfort, di cui non riuscì neppure a rivedere compiutamente la redazione finale per la morte sopravvenuta a Londra, all'età di soli cinquantasette anni, il 16 luglio del 1954. È, infatti, profondamente innovativa rispetto alle tendenze antiquarie ed erudite ancora in quegli anni correnti nell'archeologia orientale, la sua storia dell'arte del Vicino Oriente antico[20], cui dedicò ricerche, studi, viaggi negli ultimi quattro anni della sua vita, per rispondere all'invito rivoltogli da Nikolaus Pevsner di curare, in due volumi, l'uno dedicato all'Asia occidentale e l'altro all'Egitto, il settore delle antiche civiltà orientali della prestigiosa ed autorevole «Pelican History of Art». Mentre non gli fu possibile neppure porre mano al volume sull'antico Egitto, che fu poi affidato a William Stevenson Smith, la sua mirabile sintesi storica sull'arte della Mesopotamia, della Siria, dell'Anatolia e dell'Iran, malgrado lo straordinario incremento di dati derivante dallo sviluppo delle indagini archeologiche in più di un caso con risultati rivoluzionari e comunque con un amplissimo aumento delle evidenze artistiche e monumentali, è ancora oggi insuperata. Le commosse parole che il Pevsner volle premettere al volume, che apparve postumo, sono eloquenti:

> Egli non ha affrontato il tema con lo spirito dello studioso di antiquaria, benché fosse pienamente attrezzato per un tale studio e benché la sua esperienza spaziasse dall'archeologia militante alla filoso-

[20] H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmondsworth, Penguin Books, 1954. Di quest'opera, di cui sono apparse successivamente diverse edizioni, le prime inalterate e le successive corredate da aggiornamenti di Helene J. Kantor, che hanno tuttavia lasciato inalterato il testo originale, è stata pubblicata una traduzione italiana: *Arte e architettura dell'Antico Oriente*, Torino, Einaudi, 1971.

fia. La sua passione più grande era l'opera d'arte in se stessa ed egli considerava suo compito preciso — come questo libro dimostra appieno — presentare l'arte orientale come arte e non come evidenza archeologica. Non è questa la sede perché io esprima la mia calda simpatia e la mia ammirazione per lui. Possa questo volume della «Pelican History of Art» essere accettato come un monumento a lui come uomo e come studioso.

PAOLO MATTHIAE

Il dio che muore

Mito e cultura nel mondo preclassico

Il dio che muore

Nel 1926, pochi anni prima di morire, Warburg scrisse ad un amico una lettera, nella quale ridefiniva i propri intenti. Aveva iniziato, circa trent'anni prima, cercando di comprendere che cosa aveva realmente significato per gli uomini del Rinascimento l'antichità classica; ma, piano piano, scriveva, il problema era diventato quello di scoprire cosa significava per l'intera cultura europea quel che rimaneva del paganesimo.

Il termine «paganesimo» è qui inteso non soltanto come riferentesi ai Greci ed ai Romani, ma a qualcosa di universale, a una disposizione mentale che lo stesso Warburg aveva studiato personalmente in una comunità primitiva di Indiani del Nord America. E con l'espressione «quel che rimane del paganesimo» egli intendeva esprimere due realtà: la sopravvivenza, nell'uomo civilizzato, di paure, passioni ed estasi primitive, ma anche la sopravvivenza, come tradizione culturale (o, per usare le sue parole, come «memoria sociale») di forme d'arte, concetti e immagini in cui questi sentimenti erano stati

espressi con particolare efficacia. Warburg riteneva che i Greci, più di ogni altro, fossero riusciti a creare formule così pregnanti di espressione e insisteva sul fatto che questa capacità era stata messa in ombra dall'usuale enfasi sull'equilibrio e la serenità greca. Saxl, discutendo sul tema *Classical Antiquity in Renaissance painting* (1934, pp. iii-iv), aveva scritto che i Greci e i Romani

> avevano affermato nei loro miti le forze appassionate della vita e le avevano fissate per incanto in simboli accuratamente misurati... L'elemento primitivo incorporato nei miti era uno dei fattori decisivi che avevano fatto capire agli uomini del Rinascimento il fatto che i miti contenevano simboli potentissimi dei loro propri sentimenti.

La considerazione dell'elemento primitivo nella mitologia greca fa sorgere il problema dei rapporti tra i Greci e i loro predecessori in tutto il bacino mediterraneo. Ovviamente, non è questo un argomento che possa essere discusso nello spazio di un'ora. Io, però, vorrei illustrare un caso specifico in cui il confronto è possibile. Il concetto di un dio che muore si ritrova nelle religioni dell'antichità classica e preclassica. Il culto di questo dio suscitò, in ogni epoca, sentimenti profondi e complessi. Abbiamo prove documentate della sua esistenza dagli inizi del III millennio a.C. e quindi esso è certamente primitivo. Le varianti nei culti e nei miti di questo dio sono una buona dimostrazione della straordinaria complessità che il problema della sopravvivenza delle forme culturali può assumere: problema cui Warburg dedicò tutta la vita, e che è rimasto centrale per il lavoro dell'Istituto sorto, con la direzione di Saxl, dalla grande biblioteca di Warburg.

Se però parliamo, come abbiamo fatto finora, del «dio che muore», semplifichiamo eccessivamente; infatti, diamo l'idea che le varie e specifiche forme in cui esso fu venerato — Tammuz, Adone, Osiride, Dioniso — fossero, in ultima analisi, identiche. E nelle questioni di identità dobbiamo fare grande attenzione. Infatti, quando studiamo la storia di un simbolo,

è proprio la sua identità che tende a divenire problematica. Per fare un esempio: la sfinge era un simbolo egiziano del potere sovrumano del faraone. I Siriani se ne appropriarono nel II millennio a.C. e ne fecero un'entità di sesso femminile.

Non vi sono testi siriani che ne spieghino il significato, ma possiamo seguirne la storia figurativa. Bronzi ed avori fenici trasmisero il simbolo alla Grecia nel VII secolo, quando vi compare in pitture vascolari e, un poco più tardi, nella scultura. I testi del V secolo ne danno, ancora una volta, un'interpretazione e ci rivelano che, per i Greci, la sfinge era un mostro che proponeva enigmi e uccideva gli uomini. Possiamo parlare della sopravvivenza di un simbolo, la sfinge? Il suo aspetto fisico — corpo di leone e testa umana — certo era giunto in Grecia dall'Egitto, passando per la Fenicia. Inoltre, questa combinazione paradossale evidentemente aveva una forte presa sull'immaginazione in tutti e tre i Paesi. Ma per gli Egiziani essa incorporava il prodigio del divino potere del faraone, mentre i Siriani l'avevano resa equivoca, sostituendo la testa regale con una femminile e dotandola di mammelle: il fascino della madre, o dell'amante, era combinato con il timore per l'animale da preda. Questo spiega, forse, perché i Greci abbiano associato la sfinge alla tragedia di Edipo. Ad ogni modo, il dio che muore costituisce uno stretto parallelo al nostro esempio. Il paradosso della divinità sottoposta alla morte — come il paradosso del leone con tratti umani — stimolò particolarmente l'immaginazione degli antichi. Ma il significato attribuito all'immagine era, in ciascun caso, determinato dalla mentalità profondamente diversa dei Mesopotamici, degli Egiziani, dei Siriani e dei Greci. Quando parliamo del «dio che muore» come se fosse un concetto unico, leggermente modificato nelle varie religioni in cui si ritrova, cadiamo vittime dei nostri stessi metodi. Noi, infatti, ipotizziamo le categorie generali per mezzo delle quali ordiniamo il materiale a disposizione. Così, parliamo disinvoltamente di divinità animali e re divini, divinità astrali, dèi terra, dèi che muoiono e così via, e dimentichiamo che nessuno di questi termini generici descrive esperienze religio-

se effettive. Essi selezionano unicamente un aspetto che diversi personaggi divini assai complessi hanno in comune. Affrontandolo in questo modo, il genio mitopoietico dell'uomo sembra limitato alla produzione di varianti di pochi temi assai semplici. Ma siamo noi a creare la monotonia. Se ci riteniamo soddisfatti quando gettiamo una rozza rete di generalizzazioni, non ci dobbiamo meravigliare se il bottino che essa ci reca dal passato è così scarso.

Non nego, naturalmente, che i criteri generali di classificazione siano strumenti necessari, e ci tengo particolarmente a non essere accusato di scarso rispetto nei confronti di Sir James Frazer, che impiegò l'espressione «il dio che muore» come titolo della Parte III del *Ramo d'Oro*, lavoro cui tutti siamo debitori. Ma mi sembra che lo stesso Frazer, da ultimo, fosse turbato dal problema di cui stiamo discutendo. Infatti, la sua prefazione alla terza ed ultima edizione della Parte IV del *Ramo d'Oro*, intitolata «Adone, Attis, Osiride», risente di una strana nota di scoraggiamento e di dubbio. Egli afferma:

> Quanto più mi occupo di problemi di mitologia antica, tanto più mi sorgono dubbi sulla possibilità di trattarne con successo... Se saremo accusati di sprecare la vita cercando di conoscere ciò che non potrà mai esser conosciuto, e ciò che, anche se conosciuto, non valeva la pena di conoscere, cosa potremo dire a nostra difesa? Temo assai poco...

Sono pensieri cupi. Indicano forse che Frazer aveva compreso come il metodo comparativo, che accosta ciò che è più o meno simile, quello stesso metodo che gli aveva permesso di comporre il *Ramo d'Oro*, presenti notevoli lacune quando si vogliano realmente capire i fatti riuniti assieme. Egli aveva così definito il proprio metodo all'inizio del primo volume:

> Recenti ricerche sulla più antica storia dell'uomo hanno rivelato, sotto molte differenze superficiali, la fondamentale somiglianza nell'elaborazione di una primitiva e aspra filosofia della vita ad opera della mente umana. Quindi, se siamo in grado di dimostrare che

un'abitudine barbara... è esistita in altri luoghi, se possiamo scoprire le motivazioni che portarono al suo instaurarsi, se possiamo provare che tali motivazioni hanno operato largamente, forse universalmente, nella società umana, dando origine in diverse circostanze a varie usanze, specificamente differenti, ma generalmente simili... (*The Magic Art*, 1911[3], I, p. 10).

Ma non possiamo dimostrare questi fatti. E se *presumiamo* che le stesse motivazioni abbiano operato universalmente, se *presumiamo* che fenomeni «specificamente differenti» siano «generalmente simili» ci autoescludiamo dalla vera comprensione dell'esperienza religiosa dell'antichità mediante astrazioni interposte.

Il dio che muore è un caso esemplare. Dovunque appare è ora normalmente considerato una personificazione del flusso e riflusso della vita della natura nel ciclo delle stagioni. In un volume apparso di recente anch'io ho descritto il culto di Osiride e di Tammuz da questo punto di vista; voglio ora sottolinearne i limiti.

La teoria corrente è così formulata da Farnell:

L'antico rituale mediterraneo del compianto, con le lamentazioni periodiche sulla divinità scomparsa... era usualmente espressione dell'emozione dell'uomo allo stato di natura, impressionato dallo sparire della vegetazione, dalla maturazione delle messi, o dal finire dell'anno... L'esempio più tipico sono "le donne che piangono Tammuz".

Questa descrizione è abbastanza felice, ma non sufficientemente profonda. L'emozione può essere la fonte principale del rituale, ma il mito del dio che muore ha anche un contenuto intellettuale, benché quest'ultimo non venga considerato nelle astrazioni del pensiero critico. Il dio che muore è uno dei concetti immaginativi mediante i quali l'uomo del passato rendeva esplicite le sue preoccupazioni emozionali e intellettuali. Siamo completamente fuori strada se pensiamo che esso esprima soltanto il rapporto dell'uomo con il trascorrere delle stagioni. È vero che si attendevano con ansia i cambiamenti stagionali,

perché non si conosceva ancora la regolarità della legge naturale. Essi apparivano, invece, come l'esito di un conflitto ricorrente nel corso del quale, in un momento critico, durante la canicola estiva, la vitalità della natura correva immancabilmente un grave pericolo. Ma questo è solo ciò che possiamo chiamare l'aspetto obiettivo del culto del dio che muore. Esiste anche un aspetto soggettivo, perché dovunque l'appassire della vegetazione è visto come un'immagine della transitorietà umana. Di conseguenza, il mito del dio che muore rispecchia l'atteggiamento dell'uomo verso la morte e dà forma alle sue speranze: la resurrezione del dio può essere vista come la prefigurazione del destino finale dell'uomo; ovvero, la mortalità umana può essere accettata in amaro contrasto con la vita perenne della natura. Ma la differenza, ancora una volta, non è una semplice questione di disposizione d'animo o di sensazioni. Essa deriva dall'orientamento generale del pensiero speculativo di ciascuna società. Questo risulterà chiaro non appena ci dedicheremo all'esame di particolari miti e culti, e vorrei ora descriverne alcuni entro il proprio contesto culturale; in seguito vorrei considerare quale peso abbia il nostro materiale sul problema della sopravvivenza.

In Mesopotamia il mito rispecchia gli eventi naturali con particolare realismo. All'inizio dell'estate, quando i campi sono bruciati dal sole e uomini e animali sono oppressi dal caldo, dalla polvere e dal propagarsi delle malattie, il dio che chiameremo Tammuz (benché sia noto con molti altri nomi) viene detto morto, ovvero, perlomeno, prigioniero nel paese della morte. La causa della scomparsa non è mai specificata: è un dato di fatto. Un testo tardo allude semplicemente ad entità ostili:

> Nella casa della schiavitù, lontano dal sole e dalla luce, essi lo fecero discendere.

Il rituale che esprime la disperazione umana assume forma di litanie e lamentazioni, in cui una dea proclama il proprio

dolore. La Grande Madre, Ishtar, la Signora delle Montagne, la Signora delle Nascite (ella ha infatti tanti nomi quanti ne ha il dio) perdendo Tammuz perde figlio e consorte allo stesso tempo. Il doppio rapporto deriva dalla concezione mesopotamica della fonte originaria della vita come entità femminile: secondo le parole di S. Marco: «Da se stessa la terra produce: prima erba, poi spiga, poi grano pieno nella spiga» (IV, 28).

La dea rappresenta la fertilità prolifica della natura, che può sopportare anche la ferita della morte del dio e risanarsi. Il dio rappresenta la forza generatrice della natura. Ma se la fonte di ogni vita è femminile, il dio, necessariamente, è figlio.

È tuttavia possibile sottolineare un altro aspetto dell'immagine della Madre universale. La nascita presuppone il concepimento, e alla dea madre che partorisce è attribuito un compagno; il rinnovamento della vita della natura dopo la sterilità dell'estate è considerato — e celebrato — come un matrimonio divino tra la dea e il dio, che è anche suo figlio. Bisognerebbe forse dire, tra parentesi, che questo tipo di incoerenza è caratteristico del pensiero mitopoietico e non è dovuto a confusione. Al contrario, permette all'uomo primitivo di render giustizia alla complessità del reale, accettando la giustapposizione di immagini che a noi sembrano escludersi a vicenda, ma che invece per lui spiegavano aspetti distinti dei vari fenomeni ed erano tutte valide, ciascuna nel proprio contesto. Così le litanie dichiarano che la dea piange la perdita

> del marito disceso nella tomba, del figlio disceso nella tomba,
> del marito che è morto, del figlio che è morto...

Anche i termini «fratello» e «sorella» sono impiegati per sottolineare l'unicità e l'intimità del rapporto tra dio e dea. Al dio si fa dire:

> Liberami, sorella mia, liberami!
> Sorella, non biasimarmi; non sono più un uomo che gode della vista.

...il luogo dove giaccio è la polvere della montagna.
Giaccio tra i malvagi.
Dormo in ansia, mi nascondo tra nemici.
Sorella mia, non posso alzarmi dal posto in cui giaccio.

Talora si dice che la dea è aiutata dal figlio del dio prigioniero e anche gli uomini collaborano come possono, compiendo un rito che si pensava potenziasse le forze benevole e indebolisse le forze malvage in combattimento. La solennità più importante aveva luogo in occasione del Nuovo Anno e durava dodici giorni. Cominciava durante l'assenza del dio nella montagna della morte, in un'atmosfera di profonda desolazione: il re chiedeva perdono ed espiazione per i peccati suoi e dei sudditi e il popolo si univa alla dea nei lamenti e nella ricerca del dio. Ma, durante il corso di questi riti, improvvisamente l'atmosfera cambiava. La disperazione si mutava in giubilo, il dio era stato ritrovato, liberato, e consumava il matrimonio sacro che reintegrava la fertilità della natura. Poi, come atto conclusivo della festività, gli dèi si riunivano in assemblea per «stabilire il destino», come si diceva. Essi decidevano la sorte del paese nel corso dell'anno appena iniziato. È caratteristico della sensazione di completa dipendenza che pervade la religione mesopotamica il fatto che la principale festa dell'anno avesse inizio nel lutto e terminasse in un'atmosfera di speranza, piuttosto che di certezza. Non si riteneva affatto che il risveglio della natura implicasse prosperità per l'uomo. Al contrario, bisognava vedere se gli dèi avrebbero consentito al popolo di beneficiare delle ricchezze della natura; in ogni caso, qualunque fosse la loro decisione, i motivi rimanevano oscuri. Come dice un testo babilonese:

Il pensiero degli dèi è come acqua profonda — chi lo può scandagliare?
Come può l'umanità, avvolta in nubi, comprendere le vie degli dèi?

L'incapacità di impadronirsi degli eventi o di influenzarli, unita alla sensazione di dipendenza totale, spiega in parte la

fortissima carica emozionale della festa. Ma è solo una tra le molte concause. Possiamo razionalizzare queste ultime in senso generale dicendo che la resurrezione del dio — ossia il risveglio della natura — creava le premesse della prosperità. Dobbiamo però distinguere varie componenti nella generale sensazione di sollievo. Ad esempio, il dio risorto entrava nuovamente nel tempio dove i tenui legami tra il paese e i poteri sovrannaturali potevano essere annodati; infatti, molti templi erano chiamati «Legame tra Cielo e Terra». Vi era, poi, la sensazione di aver superato una crisi, di un nuovo inizio, di una promessa o, almeno, di una possibilità favorevole, di benessere e di buona sorte.

L'intero complesso delle sensazioni ha toni piuttosto impersonali. Le persone erano implicate negli eventi più come membri della società che come individui, poiché era in gioco l'immediato futuro della società. Per quanto possiamo comprendere, la resurrezione del dio non sembra avesse alcun peso sulla sorte personale dell'uomo dopo la morte. Affermo queste cose con una certa riserva, perché non sappiamo assolutamente nulla riguardo alle più antiche — puramente sumeriche — opinioni sull'argomento. Ma da circa il 2000 a.C. in poi, abbiamo testi importanti, ed essi non mostrano alcun segno di preoccupazione per l'immortalità. Al momento della morte ci si aspettava l'annientamento. L'uomo mesopotamico si dedicava con tanta passione alle lamentazioni cui partecipava insieme alla dea, perché anticipava, condividendolo, il destino di morte del dio che ella piangeva. La resurrezione del dio riguardava chi viveva in quel momento: indicava che ancora una volta la calamità era stata allontanata e che la natura, ristabilita, poteva recare la felicità dell'abbondanza alla società degli umani.

Quando ci volgiamo verso l'Egitto, dove la preoccupazione per la vita dopo la morte dominava pensiero e pratica, dobbiamo aspettarci di trovarvi una concezione differente del dio che muore. Così avviene, infatti, e la differenza, effettivamente, è assai più profonda di quanto si ammette. Sia per necessità di chiarezza, sia perché devo trattare l'argomento tanto bre-

vemente, definirò sommariamente la natura del dio che muore egiziano, ossia Osiride, mediante tre argomenti: (1) Osiride era visto nella natura come la vita derivante da una morte apparente; (2) Osiride era anche un re morto; (3) Osiride era confinato per sempre nell'aldilà. Vedremo che queste tre proposizioni apparentemente indipendenti si integrano perfettamente nella concezione fondamentale del mondo tra gli Egiziani.

Osiride impersonava la vitalità della natura, ma non, come Tammuz, la sua forza generatrice quale si manifesta nelle piante e negli animali. L'ambito dei poteri di Osiride era allo stesso tempo più ampio e più specializzato. Si manifestava in tutte le forme di vita che sembrano emergere periodicamente dalla terra: il grano che spunta, la luna e la costellazione di Orione, che, secondo gli Egiziani, sorgevano dalla terra e rientravano in essa al momento del declino; tale era anche l'acqua del Nilo, che si riteneva sgorgasse dalla terra nei vortici della prima cataratta. Ma Osiride, manifesto in tutti questi fenomeni, era considerato contemporaneamente un re morto. Questo concetto non ha molto significato, se non si conoscono le idee degli Egiziani sulla regalità, che possiamo ricavare da due fonti: i testi antichi, ove si proclama che il faraone è un dio, e alcune culture africane moderne, ove possiamo osservare ancora in atto il fenomeno della «regalità a carattere divino». Popolazioni come i Dinka, gli Scilluk e i Baganda ritengono il sovrano dotato di una forza particolare, che gli consente di far cadere la pioggia nella stagione opportuna e di far prosperare i raccolti e il bestiame. Non si tratta di una forza che il re detiene coscientemente (benché la eserciti mediante l'osservanza di usanze e riti tradizionali), ma di una qualità che possiede, come se egli stesso costituisse uno dei poteri naturali da cui dipende l'intero popolo, racchiuso nella sua persona. Il potere regale sovrumano non si esaurisce con la morte: alcuni re continuano ad agire mediante il loro successore o mediante i sacerdoti, ovvero a pronunciare oracoli, o a garantire in vari modi il benessere materiale della loro gente.

Mentre possiamo osservare la divinizzazione della regalità

come forza sociale attiva nell'Africa moderna, troviamo la sua più avanzata formulazione intellettuale nella raffinata speculazione teologica dell'antico Egitto. Qui il dogma è espresso in modo articolato e (nella forma egiziana) appare una componente fondamentale della concezione egiziana del mondo. L'universo era, per gli Egiziani, un complesso ordinato immutabile stabilito agli inizi del tempo, quando il creatore era sorto dalle acque del caos per dare forma al mondo su cui avrebbe regnato. Voglio sottolineare la funzione del creatore come re dell'universo, perché essa dà origine alla regalità come ufficio divino. Il creatore, in effetti, era allo stesso tempo re del mondo e primo sovrano dell'Egitto; il faraone veniva considerato sia suo discendente, sia suo successore. Diversamente dagli abitanti della Mesopotamia, gli Egiziani non ritenevano il loro mondo soggetto ai capricci di poteri inesplicabili; al contrario, la comunità egiziana aveva, sin dagli inizi, il suo posto nello schema cosmico ed era governata da uno degli dèi. Questa situazione era immutabile, anche se le apparenze potevano mutare. Un re dopo l'altro saliva al trono, ma in ogni caso in ciascuno si incarnava lo stesso dio. Questo dio era sempre Horo, figlio e vendicatore di Osiride; Osiride era il padre morto del sovrano. Per mezzo di questa formula mitologica perennemente valida, la successione nella regalità effettiva era mantenuta in armonia con l'ordine immutabile della creazione. Il faraone era Horo sul trono e Osiride nell'aldilà; e se Osiride era considerato sia un re morto, sia il dio che dava impulso alla crescita del grano e all'aumento dell'acqua del Nilo dalla terra in cui dimorava, la combinazione non univa due concetti indipendenti e in conflitto, ossia Osiride come dio della natura e Osiride come antenato reale. All'opposto, essa recava in sé l'idea egiziana della regalità dalla duplice funzione, cosmica e insieme sociale. Si deve inoltre osservare che Osiride aveva una posizione immutabile nell'ordine dell'esistenza. Era un dio che muore nel momento in cui decresceva l'acqua del Nilo. La semina era considerata la sua morte, o la sua sepoltura. Ma il regno dei morti era precisamente l'ambito del po-

tere di Osiride, perché non costituiva l'antitesi della vita, bensì una fase attraverso cui ogni forma di vita naturale deve passare per rinascere. Il seme deve morire nella terra perché crescano le messi, il Nilo deve decrescere per poi ricrescere come flutto fertilizzante, la luna deve svanire ed anche il sole sprofonda ogni notte nell'occidente per entrare nell'aldilà. È dall'aldilà che la vita riemerge, dall'aldilà che è il regno di Osiride. Quando lo definiamo un dio che muore — o se vogliamo definirlo un dio che muore — non ne precisiamo la vera essenza. In Egitto non vi è un drammatico mutamento della sorte del «dio che muore», come in Mesopotamia. Osiride non ritorna, non è liberato, non risale sul trono. Il trono è occupato per sempre da suo figlio Horo, il faraone vivente, e Osiride è per sempre celato nell'aldilà. In Mesopotamia, invece, dove si ritiene che il figlio del dio prigioniero aiuti la dea a liberare il padre, è immancabilmente il padre che assume il comando dopo esser stato liberato, per sconfiggere le forze della morte e del caos e consumare le nozze sacre. Questa differenza non vuol dire certo che gli abitanti della Mesopotamia considerassero il loro dio che muore più virile e aggressivo di Osiride. Infatti, il dio mesopotamico è completamente dipendente dalla dea madre universale. In Egitto, invece, Iside non è affatto una dea madre in senso asiatico. Tutti gli dèi creatori egiziani sono di sesso maschile; il mondo è generato piuttosto che concepito e Iside è subordinata a Osiride. È vero che ella percorre l'intero paese piangendo il dio e cercandolo. Ma il significato della sua ricerca — tema comune nelle mitologie mesopotamiche, egiziana e greca — risiede proprio nella possibilità del mancato ritrovamento, che è tenuta presente. È dato per scontato che gli eventi naturali sfuggano al controllo umano. È impossibile avere, come scopo prefisso, quello di reintegrare un dio morto o sparito. Si può soltanto sperare che venga ritrovato, che la natura riviva. In Egitto, come in Mesopotamia e in Grecia, la figura della dea esprime il profondo cruccio dell'uomo. Ma in Egitto il potere della vita risiede nella divinità di sesso maschile ed è fuorviante da parte di Erodoto identificare Iside

e Demetra, così come da parte di Plutarco interpretare il mito di Osiride nei termini della sua filosofia allegorica.

È chiaro che Osiride, come lo abbiamo dipinto, può essere un dio della morte. Sul piano speculativo questo fatto implica che l'uomo poteva conseguire uno stato di beatitudine dopo la morte prendendo parte al grande movimento ciclico della natura, poiché quest'ultimo era la vita naturale ricorrente impersonificata da Osiride. Come promettono le parole di speranza pronunciate dal dio:

> Ti garantisco che sorgerai come il sole, ringiovanirai come la luna, rivivrai come l'inondazione del Nilo.

Questa fede privava la morte della sua tragicità; equivaleva ad una solenne negazione della mortalità. Eppure l'istintivo terrore dell'uomo per la morte non poteva essere annullato. In Egitto viene espresso, molto occasionalmente, nei testi religiosi; ad esempio in uno strano dialogo tra Osiride, che dà voce agli umani timori, e Atum, il dio sole creatore:

> Osiride disse: O Atum, che significa che io debba andare nel deserto (nel sepolcro)? Non vi è acqua, non vi è aria, è molto profondo, molto scuro, senza limite.
>
> Atum rispose: Vivrai laggiù senza preoccupazioni.
>
> Osiride disse: Ma non vi si può trovare la soddisfazione dell'amore.
>
> Atum rispose: Ho posto laggiù la trasfigurazione in luogo dell'acqua, dell'aria e della soddisfazione (amorosa); e la libertà dalle preoccupazioni al posto del pane e della birra.

Ma, nel complesso, il terrore istintivo dell'uomo per la morte non si poteva placare o alleviare mediante una religione basata sulla negazione delle cause del terrore stesso. Così, lo si convogliò nella sfera della magia, dove (come mostrano tutte le raccolte di antichità egiziane) proliferò abbondantemente.

In Mesopotamia il rapporto degli uomini con il dio che muore non divenne personale ed intimo, perché era negata qua-

lunque possibilità di salvezza, di sopravvivenza individuale. In Egitto era ugualmente impossibile un rapporto intimo e differenziato con il dio che muore, perché si dava per certa la sopravvivenza, e la morte e la sofferenza venivano negate.

Conosciamo assai poco degli dèi che muoiono della Siria e dell'Anatolia, perché al riguardo dipendiamo dalle fonti classiche, e i Greci traducevano le stranezze barbare che venivano a conoscere in termini per loro ragionevoli. Sappiamo che Adone era il figlio e l'amante di una dea madre e che era stato ucciso da un cinghiale in giovane età. Quando le piogge di primavera dilavavano l'argilla rossa lungo i pendii del Libano, si diceva che il sangue di Adone colorava di rosso il fiume. L'insistere sulla sua giovinezza, il credere che egli riemergesse dalla terra negli anemoni selvatici, l'enfasi posta sulla sua morte, più che sulla sua resurrezione, ci fanno pensare (ma le nostre fonti sono assai carenti) che Adone si manifestasse non nelle messi, ma nell'incantevole vegetazione della breve primavera siriana. Poiché si sottolinea il pathos della sua morte, la dea madre svolge un ruolo importante nel suo culto, come nel culto anatolico di Attis. Qui ci troviamo di fronte, tuttavia, ad una situazione nuova: l'identificazione dei devoti con il dio. Ma, poiché dipendiamo totalmente dalle fonti classiche tarde, preferisco volgermi verso la Grecia, ove può osservarsi un elemento simile.

In tutta la Grecia una quantità di oscuri culti rurali erano incentrati su un dio che moriva e riviveva nella vegetazione. Tra di essi il più conosciuto è quello di Giacinto, venerato ad Amicle presso Sparta, ove una solennità annuale era caratterizzata dallo stesso mutamento di atmosfera osservato nelle celebrazioni della festa del Nuovo Anno in Mesopotamia: il primo giorno delle Giacinzie era dedicato a cerimonie religiose e parziale digiuno, il secondo e il terzo giorno a danze, giochi e festeggiamenti. Tutti questi culti vennero conglobati, in epoca storica, entro quelli degli dèi maggiori — ad Amicle Apollo era il dio principale — e non possiamo capire se essi fossero una sopravvivenza di tradizioni del Vicino Oriente ovvero, co-

me ritiene Farnell, «di un antichissimo sostrato di religione agraria europea», o, ancora, secondo il parere del professor Rose, di origine minoica. In epoca storica conservavano un significato puramente locale. Solo a Eleusi troviamo un culto panellenico di un dio che muore; qui però la Grande Madre ha perso non un figlio, ma Persefone. È possibile che in origine questo culto sia stato, come gli altri di cui abbiamo discusso, un accompagnamento rituale del corso della natura, ma in epoca storica era divenuto una cerimonia ove l'accento era posto sull'esistenza dell'uomo dopo la morte. È vero che in un momento solenne dei misteri veniva mostrata in silenzio una spiga di grano, che sembra vi avesse luogo un matrimonio sacro, e che la cerimonia si svolgeva in settembre, quando il cambio delle stagioni è prossimo e l'aratura e la semina fanno seguito alle prime piogge d'autunno. Ma il motivo che portava ogni anno un così gran numero di persone a Eleusi è così spiegato da Sofocle:

> Tre volte felici sono quei mortali che vedono questi riti prima di partire per l'Ade, perché ad essi soli è assicurata la vera vita dall'altra parte. Per i restanti, tutto colà è male (*Fragmenta*, 348).

I misteri di Eleusi non trasmettevano un dogma segreto: è difficile poter parlare di insegnamento, dove non esiste una motivazione teologica che dia ragione del peso esercitato dalla storia mimata degli dèi sul futuro dell'uomo. Il significato della cerimonia era una questione di esperienza diretta. Per usare le parole di Guthrie:

> L'effetto di Eleusi era quello di convincere l'iniziato della presenza delle divinità e della sua partecipazione alla salvezza mediante l'evidenza immediata dei sensi. La dea e sua figlia apparivano davanti ai suoi occhi... Egli era spaventato da suoni, abbagliato da visioni. Luci, colori e musica esercitavano su di lui un effetto combinato nel climax dell'*epopteia*. Poteva forse dubitare di essere ormai cambiato e salvato? Egli aveva goduto della visione della divinità (W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 1952², p. 154).

L'insistere sulla salvezza individuale è squisitamente greco. Si riscontra in altri culti greci ed è del tutto ignoto in tempi preclassici, almeno per quanto riguarda la religione ufficiale. Nelle religioni del Vicino Oriente era in gioco il benessere dell'intero gruppo sociale. Non sappiamo come si provvedesse alla necessità dei singoli di un sostegno soprannaturale alle loro personali esistenze. Abbiamo soltanto pochi documenti, piuttosto tardi, provenienti dall'Egitto, nei quali è timidamente accennato un intimo rapporto tra un fedele e il suo dio. In Grecia si cercava la salvezza individuale, non solo a Eleusi, ma anche nel culto estatico di Dioniso. Anch'esso era privo di una teologia esplicita, ma i fedeli trovavano la salvezza in momenti di possessione da parte della divinità che si manifestava non nel flusso regolare della vita naturale, bensì in certi esseri viventi — il toro, alcuni alberi, la vite, l'edera — e in una subitanea follia inflitta dal dio ugualmente ai suoi devoti e ai suoi detrattori.

Solo gli insegnamenti attribuiti a Orfeo presentano una fede esplicita nella salvezza individuale. Essa veniva espressa nella forma di un antico mito cretese sulla morte del dio. In breve, la storia: il fanciullo Dioniso venne ucciso e divorato dai Titani. Zeus li distrusse con la folgore e l'umanità fu creata con le loro ceneri. L'uomo partecipa, dunque, della divinità che consumò i Titani e deve lottare per liberare la scintilla divina, la sua anima, dal corpo che la contiene, prigione e tomba. La vita della liberazione passa per successive reincarnazioni, ma l'uomo può influenzare il suo progresso conducendo una «vita pura», ideale in cui i concetti rituali ed etici non sono sempre distinguibili.

In questo credo la morte del dio ha un significato del tutto nuovo. Per gli Orfici la morte di Dioniso era la chiave per comprendere la natura dell'uomo e per giungere alla salvezza. Il dio che muore non è soltanto immanente nella natura, ma nell'uomo. Ci siamo veramente allontanati molto dai culti egiziani e asiatici. Nondimeno, però, in Grecia, come in Egitto e in Asia, l'immanenza, in una forma o nell'altra, è una ca-

ratteristica essenziale del dio che muore. Proprio per questo motivo gli Ebrei ne rifiutarono il culto: esso era infatti incompatibile con il loro credo basilare nella trascendenza assoluta del divino.

Termineremo, ora, ritornando al punto di partenza e domandandoci quale peso gli elementi ora discussi esercitino sul problema della sopravvivenza e del rapporto tra forme culturali. Non prenderemo in considerazione le sopravvivenze che consistono in attardamenti o ripetizioni, sprovviste di immediata rilevanza. Ugualmente non terremo in conto alcuni dati talora erroneamente definiti «sopravvivenze»: mi riferisco all'uso spontaneo di immagini simili in paesi diversi per esprimere nozioni quasi universali. Ad esempio, la vita vegetale in molti paesi è personificata da uno «spirito del grano» o «dio che muore» e, quando mancano motivazioni ben definite, non siamo autorizzati a parlare di sopravvivenza. Così, se consideriamo Osiride e Tammuz soltanto nell'aspetto di dèi della natura non possiamo rivendicare per loro un passato comune al quale siano «sopravvissuti».

Vorrei, dunque, per il momento attribuire al termine «sopravvivenza» il significato di durevole validità di forme culturali che rappresentano le risposte a problemi fondamentali, quali quelli della vita e della morte: risposte che consistono in concetti e usanze religiose e che sono recepite oltre i limiti delle culture entro le quali ebbero origine. Il problema è, dunque: possiamo parlare di sopravvivenza in senso totale? Si può affermare che le varie idee di un dio che muore siano sopravvissute al contesto culturale ove erano nate? Le abbiamo considerate ad una ad una e abbiamo insistito sul fatto che solo evitando le generalizzazioni avremmo potuto render giustizia all'evidenza. Ma troviamo che in Grecia, ad esempio, alcuni elementi dei culti sembrano essere collegati alle antiche civiltà dell'Asia o dell'Egeo. Seguire questi fili ha un interesse suo proprio. Nondimeno, il ricorrere al concetto di sopravvivenza ci può dare solo parte di una spiegazione. Se i culti greci contengono elementi sopravvissuti, i culti di Tammuz e Osiride, pre-

sentati come assai simili, differiscono tra di loro tanto quanto differiscono da quelli che si ritengono loro discendenti. I tratti più caratteristici, che sono anche i tratti dominanti di ciascun culto, non sopravvivono mai, perché ogni culto riflette la visione che un popolo antico ha del mondo in cui si trova. Le caratteristiche particolari della Mesopotamia — la resurrezione del dio riferita unicamente alla natura, la «fissazione del destino» per il gruppo sociale — non sono sopravvissute. Il tipico modo egiziano di vedere la morte come una fase attraverso cui sole e luna, vita vegetale e tutti gli altri fenomeni periodici passavano e in cui anche l'uomo, alla fine, veniva assorbito, visione che si concretizzava in Osiride, non è sopravvissuto. I culti egiziani di Serapide e Iside, che si diffusero in tutto l'Impero romano, sono tipicamente ellenistici e non partecipano dell'essenza della religione faraonica.

Le particolari credenze greche nella salvezza — mediante una semplice partecipazione alle cerimonie eleusine, mediante l'estasi nel culto di Dioniso, attraverso successive reincarnazioni nell'Orfismo — non sono, anch'esse, sopravvissute.

Eppure, negare ogni forma di sopravvivenza è certamente assurdo. In effetti, in tutti i culti che ho descritto avete sentito echeggiare suoni familiari, fantasmi di idee di cui ben sappiamo la profondità e la forza. La nostra conoscenza delle credenze degli Egiziani, degli abitanti della Mesopotamia e dei Greci riguardo a un dio che muore è in una certa misura determinata da un'esperienza religiosa a noi ben nota. Possiamo valutare appieno il significato del fanciullo divino, della madre che soffre, del dio che passa dalla morte alla resurrezione, perché li ritroviamo nel cristianesimo.

Qui, certo, il problema della sopravvivenza è particolarmente sentito e a questo punto, al limite di uno dei più affascinanti problemi della storia — la nascita del cristianesimo in una comunità che aveva sempre rifiutato il culto di un dio che muore —, non posso far altro che sottolineare il peso della nostra analisi su di un'eventuale soluzione.

Ho sottolineato il rischio di confrontare fenomeni religiosi

che hanno elementi in comune e ho messo in guardia dall'insistere sulle somiglianze, enucleate dal contesto culturale che detiene il segreto del loro significato. Ad esempio, un'equazione di Tammuz con Osiride basata sul rapporto di entrambi con la fertilità naturale ci avrebbe (come abbiamo visto) bloccato la strada verso una reale comprensione. Nel caso di paragoni tra culture non contemporanee ma successive, non indipendenti ma esplicitamente in rapporto, il pericolo è ancora maggiore. Sembra che la scelta sia tra due mali. Si possono compilare lunghi elenchi di somiglianze che ignorano il carattere essenziale delle credenze paragonate; se si fa così, il mistero della sopravvivenza è ridotto al problema piuttosto semplice dell'inserzione di parti antiche in un quadro nuovo. Oppure, si potrebbe sottolineare il nuovo significato di antiche forme culturali adottate da un popolo diverso e considerare la sopravvivenza apparente come un atto creativo completamente originale. Il dilemma si può evitare se accettiamo il paradosso che alcune «forme simboliche» possono essere singolari fino all'idiosincrasia, ma possono rivestire un fascino così forte da conservarsi in ambienti diversi o da stimolare nuovi modi di integrazione. Ed è in questa «sopravvivenza come rinascita» che le forme culturali, benché transeunti, riescono a superare la propria scomparsa.

Un caso di eresia in uno stato teocratico

Nella prima conferenza di questa serie il professor Momigliano ha paragonato i concetti di empietà e di eresia. Ha chiarito che possiamo parlare di eresia solo quando esiste un'autorità da cui emana una dottrina ufficiale. Mi sembra interessante esaminare cosa succede quando viene corrotta la fonte stessa della dottrina, l'elemento per mezzo del quale avviene la rivelazione. Quando questo accade, l'ortodossia non ha più *locus standi*; i suoi fautori vengono stigmatizzati come eretici e sembra non si possa sfuggire alla confusione generale.

La situazione che ho appena descritto si verificò effettivamente in Egitto nel XIV secolo a.C. Il faraone Amenhotep IV — che poi mutò il proprio nome in quello di Akhenaton — proclamò una dottrina che consisteva in un monoteismo solare totale. Non vi fu al momento alcuna opposizione; ma, dopo vent'anni, le antiche credenze ebbero di nuovo il sopravvento, e il cambiamento, come la riforma che lo aveva preceduto, avvenne senza conflitti violenti. L'ortodossia venne ristabilita ufficialmente, perché si era dimostrata impossibile da sradica-

re. La riforma venne quindi considerata un'eresia e Akhenaton descritto come un criminale. I suoi templi furono demoliti, il suo regno cancellato dagli annali. Il re Horemheb, restauratore dell'ordine antico, datò la sua salita al trono a partire dalla morte del predecessore di Akhenaton.

Nell'opinione degli Egiziani Akhenaton era stato l'autore della riforma, e questo punto di vista mi sembra incontrovertibile. Non escludo, naturalmente, che in quell'epoca l'Egitto fosse sede di un forte movimento intellettuale e religioso, che il sovrano sia stato soggetto in giovane età a diverse influenze e che anche l'invidia dei vari gruppi sacerdotali — una delle "spiegazioni" più frequenti — abbia giocato un ruolo nella vicenda. Ma il ricorso a questi fattori è puramente ipotetico. Possiamo essere sicuri soltanto di un fatto: solo il re poteva promuovere i mutamenti di cui siamo a conoscenza e le nostre fonti non indicano che la riforma possa aver avuto origini diverse. Al contrario, gli elementi di cui siamo in possesso recano l'impronta di un'iniziativa altamente personale, ma energica.

Tratterò di questi elementi dettagliatamente, perché dobbiamo, in gran parte, basarci su illazioni. I testi sono unilaterali, dal momento che l'opposizione — se mai esisteva — non è rappresentata. Solo in rari casi riusciamo a percepire l'eco di una controversia. Ma le testimonianze dei testi sono rafforzate dalle innovazioni nel campo dell'arte, e spero di convincervi del fatto che siamo sorprendentemente bene informati su questa eresia di più di tremila anni fa. Prima di tutto, è necessario che io ne tracci il quadro storico.

Il regno del padre di Akhenaton, Amenhotep III, aveva goduto di calma e prosperità senza paragoni. L'Egitto era il dominatore della Palestina e della Siria meridionale, della Nubia e di parte del Sudan. L'impero era stato consolidato da una serie di abili sovrani e, benché Amenhotep III abbia intrapreso una o due campagne militari all'inizio del regno, durante il periodo restante — di ben trentasei anni — non vi furono episodi di ribellione. Il flusso annuale dei tributi raggiungeva Tebe senza perdite o sottrazioni. Il principe ereditario crebbe

in una corte dallo splendore ineguagliabile. Il concetto tradizionale che gli Egiziani avevano della regalità era dato per scontato.

Secondo questo concetto il faraone non era un mortale. Per mezzo della sua persona gli dèi si prendevano cura della società umana. Il suo regno era pura teocrazia, i suoi decreti atti creatori spontanei.

È importante rendersi conto che la divinità del faraone non era solo questione di dogma, ma investiva il settore del governo del paese. Vediamo, ad esempio, che nei tempi più antichi solo i personaggi di sangue reale, seppur talora diluito, venivano ritenuti adatti ad esercitare l'autorità. I figli e i fratelli del re erano vizir, grandi sacerdoti o capi del Tesoro; troviamo parenti più lontani del sovrano, o discendenti di antichi re, in posti amministrativi meno importanti. Ogni tipo di potere, infatti, era di delega reale.

Un altro esempio del significato concreto della divinità del faraone è dato dall'apparente assenza in Egitto di leggi codificate: il faraone era *fons et origo* vivente della giustizia. Un ulteriore esempio, ancor più semplice, dell'importanza pratica della teoria del carattere divino della regalità divina è dato dal modo di procedere del Consiglio Privato, basato sul presupposto che le decisioni regali erano atti motivati da pensieri che andavano oltre l'umana comprensione, anche se il re, talvolta, poteva magnanimamente spiegarne alcune. Un testo del 2000 a.C. circa inizia così la descrizione di una riunione del Consiglio:

> Il re apparve con la doppia corona, una seduta ebbe luogo nella sala delle udienze. Si procedette [il sovrano] alla consultazione con il proprio seguito, i Compagni del Palazzo e i funzionari della residenza privata. Si diedero ordini che furono uditi; *si procedette alla consultazione facendo loro rivelazioni.*

L'ultima frase è chiarificatrice: il sovrano divino si è assiso con i suoi consiglieri, ma i semplici mortali non possono esprimere pareri al faraone. È lui che fa le rivelazioni.

Nella realtà, naturalmente, i pareri venivano richiesti prima che avessero luogo le sedute. Esiste, infatti, un'iscrizione di un importante personaggio del Medio Egitto, il quale si vantava di essere stato

chiamato a consulto con il Consiglio Privato, senza che altri lo sapessero. Il Palazzo [circonlocuzione per il Faraone] si era compiaciuto dei suoi pareri.

Ufficialmente, tuttavia, il faraone «si consultava facendo rivelazioni». Nel testo precedentemente citato, il re inizia il suo discorso al Consiglio Privato come segue:

Ecco, la Mia Maestà decreta un'opera e sta pensando un'azione

e dopo il discorso i Consiglieri esprimono unicamente ammirazione e consenso:

Parole autorevoli nella tua bocca, il comprendere ti segue. O Sovrano, i tuoi piani si realizzeranno.

Esattamente le stesse frasi sono ripetute seicento anni più tardi. Il paradosso del re divinizzato obbligava il sovrano ad agire nei limiti di un rigido formalismo, in modo che ogni atto regale esemplificasse la dottrina teologica stabilita. È a causa di questo formalismo, dell'assoluta predominanza della funzione su chi la esercitava, che nessun re egiziano ci mostra un carattere individuale, sia nei testi che nelle sculture. Ed è la prova dell'egocentricità senza precedenti di Akhenaton la sua totale accettazione di qualsiasi implicazione derivante dalla sua divinità e insieme il suo rifiuto delle limitazioni formali tradizionali.

Questo è il primo fattore — psicologico — della riforma di Akhenaton. Il secondo era l'ardente devozione del re per il culto solare. Anche qui, egli deve aver conseguito un grande risultato, entro il campo delle tradizioni stabilite. Il sole era vene-

rato come il creatore sin dai tempi più remoti e in tutto l'Egitto. Ma non vi era nulla di esclusivo nel suo culto. Si consideravano manifestazioni delle divinità molti altri fenomeni naturali, secondo i criteri usuali del politeismo, che rende giustizia alla molteplicità del reale. L'unità dell'universo non era espressa mediante una rigida gerarchia di poteri — meno che mai dall'esclusiva considerazione per uno solo — ma in modo impersonale, mediante il concetto di *Maat*, che sintetizzava l'ordine fissato e immutabile della creazione. Quest'ordine si manifestava in ogni aspetto della vita: nella natura come normale svolgersi dei processi naturali; nella società sotto forma di giustizia; nella vita personale di ciascuno come pratica della sincerità. Il termine «Maat» è quindi intraducibile, poiché possiede, allo stesso tempo, connotazioni cosmiche, sociali ed etiche. Si diceva che gli dèi, e anche il faraone, «vivevano di Maat», nel modo di esprimersi assai concreto caratteristico degli Egiziani. Ma Maat era anche personificata come una dea, figlia del dio sole Ra, poiché era lui che aveva creato l'ordine cosmico. Un antenato di Akhenaton aveva detto:

> Ho fatto risplendere la verità [Maat] che Ra ama. So che egli vive di lei... È anche il mio pane; anch'io mangio il suo splendore. Io sono un'immagine delle sue membra [di Ra], uno con lui.

Questi concetti, del tutto ortodossi, costituiscono il tema principale dei testi di Akhenaton. Egli si riferiva continuamente al dio sole come al proprio padre e usava l'espressione «che vive di verità» come un epiteto fondamentale della sua titolatura. La sua ossessione nei confronti di Maat è chiaramente riflessa nei testi che alcuni dei suoi più devoti seguaci avevano fatto incidere nelle proprie tombe, i quali oltrepassano per enfasi le formule usuali. Diamo qui un esempio:

> Non ho fatto nulla che Sua Maestà aborrisca; detesto che ci sia in me falsità, perché il re la aborrisce. Ho recato la verità [Maat] davanti a Sua Maestà perché so che egli vive di lei.

Il faraone era sempre stato considerato un campione di Maat, l'ordine creato, perché era il figlio e il successore del Creatore. Il rapporto era, come sempre, immaginato in modo concreto: si pensava che il dio sole assumesse l'aspetto del sovrano regnante per generare l'erede al trono. Anche questo rapporto padre-figlio non era esclusivo: se era il caso, lo si poteva considerare valido con ogni altro dio e così vediamo che due divinità maschili si rivolgono insieme a un re chiamandolo «figlio nostro amato». La relazione padre-figlio, in effetti, esprimeva in primo luogo non l'idea della discendenza, ma il mistero della regalità a carattere divino; ciò avveniva sottolineando il legame intimo tra il dio visibile sul trono e le forze divine che animavano l'universo. Secondo una caratteristica del pensiero primitivo (che ho definito «molteplicità di approcci») alcuni concetti che per noi si escludono a vicenda, vengono posti e asseriti l'uno accanto all'altro: contemporaneamente ciascuno chiarisce uno degli aspetti della realtà ed ha valore entro il proprio contesto. Il faraone è (specialmente al momento dell'incoronazione) il figlio delle due divinità tutelari dell'Alto e del Basso Egitto, che sono manifeste nelle due corone e che, di conseguenza, lo "creano", ossia ne fanno un sovrano. Allo stesso tempo, è Horo figlio di Iside, la quale era all'origine il trono divinizzato, che lo aveva "creato". È poi, soprattutto, Horo figlio di Osiride, rapporto che enfatizza la legittimità del faraone e la sua intima connessione con quelle forze naturali che in Egitto (come nell'Africa moderna) si credeva entrassero in funzione per mezzo del re. Erano i poteri misteriosi del rinnovamento periodico, che facevano germogliare i semi sepolti, innalzarsi le acque dell'inondazione nel letto secco del Nilo e, a tempo debito, facevano sorgere la luna dalla terra. In questi fenomeni continuava a vivere Osiride, il padre morto del sovrano, e padre e figlio erano legati in una mistica unione che veniva mantenuta per mezzo di una serie di riti successivi per tutta la durata del regno, finché al momento della morte ogni re *diventava* Osiride.

Ma il faraone era anche il figlio del dio sole Ra e questo

rapporto derivava il suo particolare significato dal fatto che il dio sole, nel giorno della creazione, aveva assunto il governo di tutto quello che aveva creato. L'Egitto era una parte originaria dell'ordine universale; di conseguenza, il dio sole compariva come primo re d'Egitto nelle liste reali ufficiali. Egli è il prototipo del faraone, e una simbologia di amplissima portata è dispiegata per esprimere la conformità del regno del faraone con quello del padre e dei predecessori. Il verbo usato per definire le apparizioni pubbliche del faraone — ad esempio nelle riunioni del Consiglio Privato di cui ho parlato precedentemente — è lo stesso che si usava per il sorgere del sole all'alba. Quando il vizir Rekh-mi-ra voleva dar rilievo al suo stretto rapporto con il sovrano, diceva:

> Ho visto la sua persona nella sua vera forma, [ossia] Ra, signore del Cielo, re delle Due Terre, quando appare; il disco solare [Aton] quando si mostra.

Non sono frasi vuote, perché la vita pubblica del faraone era regolata da considerazioni analoghe. Ad esempio, la salita al trono di un nuovo re avveniva all'alba; in tal modo, la prima apparizione del nuovo monarca coincideva con quella del suo predecessore e prototipo nel cielo, dopo la vittoria sull'oscurità. Questo testo descrive la morte di Thutmosi III e la salita al trono del figlio, Amenhotep II:

> Il re Thutmosi III salì al cielo.
> Fu unito al disco solare.
> Il corpo del dio (ossia il faraone) si unì con colui che lo creò.
> Quando spuntò il mattino seguente
> il disco solare brillò
> Il cielo divenne luminoso
> Il re Amenhotep II era installato sul trono di suo padre.

La luce diffusa, evocata tra il sorgere del sole e la salita al trono del re, appartiene a *entrambi*, così come l'espressione «trono di suo padre» si riferisce allo stesso tempo al re defunto (padre terreno di Amenhotep II) e al dio sole Ra.

Molti elementi ortodossi si ritrovano nella devozione di Akhenaton per il culto solare. La novità, tuttavia, era il peso da lui attribuito ai propri sentimenti in materia. Possiamo dedurlo non soltanto dalle azioni che compì, ma da un inno al sole rinvenuto a Tell el-Amarna, ritenuto verosimilmente composto dal sovrano in persona. In esso si trovano questi versi, indirizzati al sole:

Tu sei nel mio cuore
e non c'è nessun altro che ti conosca
all'infuori di tuo figlio Nefer-Kheperu-Ra [ossia Akhenaton]
perché lo hai bene edotto sui tuoi disegni e sulla tua forza.

In testi precedenti manca un equivalente a questo tono personalissimo. Vi sentiamo un fervore, una nota di intimità e di esaltazione che trascendono la dignitosa pietà dei monarchi tradizionali. Non è più il divino successore del dio che parla, ma il profeta, l'apostolo. Come avviene in molte eresie, una *pointe* personale apportata alla dottrina ortodossa porta alla deviazione dal percorso religioso stabilito. Akhenaton era sicuro della propria infallibilità — componente essenziale del re divinizzato — al punto da dichiarare apertamente quel che amava e quel che aborriva della legge della terra, fino a procedere ad imporre i propri sentimenti ad un popolo perplesso.

Il fatto che il sovrano si occupasse di teologia non è soltanto un'ipotesi: esistono due dati che lo provano, il nome che assunse salendo al trono e un'iscrizione datata ai primi anni del regno.

La titolatura completa di un faraone, come veniva ufficialmente comunicata al momento della salita al trono, comprendeva cinque nomi. Uno era il nome proprio, che il principe aveva ricevuto al momento della nascita: nel caso di Akhenaton era lo stesso nome del padre, Amenhotep. A questo si aggiungeva il nome di intronizzazione, che per tradizione era una frase riferentesi a Ra. Il padre di Akhenaton aveva come nome di intronizzazione Neb-Maat-Ra, ossia «Ra è signore di

Verità» (Maat). Ma Akhenaton scelse un nome di intronizzazione due volte più lungo del normale, con notevole risonanza polemica: *Nefer-kheperu-Ra Ua-en-Ra*, ossia «Le forme di Ra sono perfette, Ra è uno [ovvero Ra è unico]». L'assunzione di questo nome fa presagire senza possibilità di errore gli sviluppi posteriori.

L'iscrizione cui ho fatto riferimento si trova su una stele. È questa un'opera del tutto convenzionale, che mostra Akhenaton nell'atto di compiere offerte ad Amon. L'elemento inusuale è la carica che il re aggiunge alla propria denominazione: «Primo Sacerdote di Ra-Harakhti». Siamo di fronte ad un fatto senza precedenti: il re non si limita ad essere il capo distante del culto, nel cui nome sono venerate tutte le divinità del paese, ma si pone deliberatamente alla testa del corpo sacerdotale del dio sole, relegando in tal modo in secondo piano i culti degli altri dèi.

Fin dall'inizio, quindi, troviamo il re vivamente interessato alle questioni teologiche che lo avrebbero ossessionato per tutta la vita. E possiamo realmente seguire passo passo il processo che portò alla rottura con la religione ufficiale.

La documentazione è iscritta su alcuni massi, che un tempo erano parte della sala delle feste costruita per celebrare il giubileo regale in occasione del quinto anno di regno. Era consuetudine dedicare le sale delle feste ad Amon, dio della capitale imperiale Tebe, il quale era anche il principale destinatario dei doni di terre e altri beni che il faraone distribuiva in simili occasioni. Akhenaton decise di celebrare il proprio giubileo sotto il patronato del dio sole. La solennità ebbe luogo come il sovrano desiderava, ma diede origine a una crisi che portò ad una chiara rottura con il passato. Il re ripudiò Amon, al punto di cambiare il nome ricevuto alla nascita da Amenhotep ad Akh-en-aton; poi abbandonò l'antica capitale, Tebe, e fondò una nuova città consacrata al culto del suo dio, nel luogo oggi chiamato Tell el-Amarna.

Dobbiamo ora passare ad esaminare la documentazione monumentale e vorrei, prima di tutto, farvi percepire l'atmosfera

della corte in cui Akhenaton era cresciuto: un'atmosfera estremamente raffinata, ma abbastanza convenzionale da accettare interamente le dottrine ufficiali (Fig. 1).

Voglio anche mostrarvi il volto dell'uomo cresciuto in questa corte (Fig. 15). È un modello scultorio in gesso rinvenuto a Tell el-Amarna, caratterizzato da un'estrema sensibilità e totalmente anticonvenzionale. In esso appaiono non soltanto le caratteristiche fisiche del sovrano, ma il suo carattere orgoglioso, egocentrico e fanatico. Il modello risale all'ultima parte del regno. Durante i primi anni gli scultori reali avevano continuato a lavorare secondo i canoni tradizionali. Su nessuno dei massi provenienti dalla sala delle feste si possono notare tracce di alcunché di insolito per quanto riguarda lo stile. È infatti probabile che i massi fossero destinati in origine ad un edificio di Amenhotep III, ed Akhenaton non si oppose al fatto di essere raffigurato a somiglianza del padre. Egli sostituì semplicemente il proprio nome a quello paterno sulla colonna mediana. Il cartiglio reale venne reinciso e non si modificò l'immagine del sovrano, che si trovava sulla destra. Tuttavia, la figura del dio, situata a sinistra, venne ritoccata. Non sappiamo quale divinità fosse raffigurata in origine, ma il personaggio umano ieracocefalo con il disco solare sul capo costituisce l'iconografia tradizionale di Ra-Harakhti. È necessario che mi soffermi brevemente su questa divinità, perché in essa è ben condensata la duttilità delle concezioni teologiche egiziane; duttilità che rende ancor più sorprendente l'esigenza di imporre una riforma sentita da Akhenaton. Il nome Harakhti significa «Horo delle due montagne della luce», ossia della montagna orientale e della montagna occidentale, i punti dell'alba e del tramonto. Horo era un dio cielo immaginato come un grande falco che estendeva le ali sull'Egitto. Il fresco vento del nord era il suo respiro, il sole e la luna i suoi occhi, il cielo della sera variegato di nuvole colorate il suo petto chiazzato. Ma l'entità più potente del cielo è il sole; di conseguenza Harakhti, dio cielo, divenne ad un certo momento un dio sole. O meglio, se vogliamo evitare di esprimerci in modo impreciso: il sole fu riconosciuto

come una manifestazione dello stesso dio che si manifestava nel cielo. Da qui il doppio nome di Ra-Harakhti; da qui, anche, l'iconografia del personaggio maschile ieracocefalo con il disco solare sul capo. Era questo il dio di cui Akhenaton si era dichiarato «Primo Sacerdote» sulla stele cui si è fatto riferimento poc'anzi. Inoltre, per la prima volta, qui compare accanto al dio un nome che sarebbe rimasto in uso per tutto il regno: quello di Aton.

Il termine «Aton» indicava il disco solare, il corpo celeste reale, ed Akhenaton verosimilmente lo scelse per denominare il dio perché non legato ai vecchi nomi del tipo Ra, Atum o Harakhti. Nonostante ciò, la denominazione del dio, di cui parlerò, lo considera una forma di Ra-Harakhti; e nelle opere scultorie l'Aton venne, all'inizio, raffigurato in aspetto di Ra-Harakhti: solo le iscrizioni lo distinguevano dall'antica divinità.

La situazione, tuttavia, mutò quando venne costruita la sala delle feste. Su di un altro masso di questo edificio (Fig. 2) per la prima volta viene attribuita un'iconografia all'Aton: il disco solare, adorno del serpente reale secondo l'antica tradizione, in atto di emanare raggi terminanti con mani che impugnano il simbolo della vita — la *crux ansata* — diretti verso una duplice immagine del sovrano, che lo incensa. Il re è ancora rappresentato in modo abbastanza convenzionale. Ma su di un terzo masso, ove è raffigurata l'effettiva celebrazione del giubileo (Fig. 3), lo stile del disegno è del tutto mutato. Vi riscontriamo un'esagerazione delle forme mai impiegata dagli artisti egiziani. Il re ha un aspetto sparuto, quasi sofferente; i cortigiani si inchinano davanti a lui in atteggiamento quasi grottesco. Notiamo, dunque, nei primi anni del regno, il verificarsi di due cambiamenti: il re, che dal momento della salita al trono propugnava una devozione esclusiva per la forza divina manifesta nel sole, giunse ad una rottura con l'iconografia tradizionale del culto solare. Contemporaneamente egli permise, o meglio impose, che il modo di raffigurare la persona del sovrano si distaccasse totalmente dai canoni precedenti. Tratterò in primo luogo dei cambiamenti stilistici, e in seguito

del rapporto tra questi e la riforma religiosa.

Gli esempi più spinti del nuovo stile appaiono su scaglie di calcare che servivano agli scultori per esercitarsi nel disegno (Fig. 13). Sono stati interpretati come caricature, ma sappiamo, al contrario, che essi costituiscono prove dello stile ufficiale dei primi anni del regno. Nel corso dei restauri effettuati prima della guerra nel tempio di Karnak vennero scoperte diverse statue colossali che rappresentano Akhenaton in aspetto osiriano (Fig. 4); pilastri quadrati decorati con questo tipo di figure erano una componente tradizionale dell'architettura templare. Le immagini osiriane di Akhenaton erano state rimosse in antico e sepolte in loco. Sono alte più di tre metri, e vennero eseguite quando Akhenaton si chiamava ancora Amenhotep IV, ossia prima della fine del quinto anno di regno.

Sono opere veramente mostruose. Potete comprenderne il grado di mostruosità osservando due tra i ritratti regali più personalizzati giunti fino a noi: quello di Amenemhat III (Fig. 6) che regnò alla fine della XII dinastia, e quello di Sesostri I, degli inizi della stessa dinastia (Fig. 5). Lo scultore si è permesso di introdurre elementi fisionomici distintivi per modificare la forma basilare perfetta. Sono statue regali per eccellenza, piuttosto che ritratti di singoli sovrani; la resa, assai parca, dei tratti individuali è limitata al volto; corpo e portamento rimangono puramente tradizionali. Nei colossi di Akhenaton tutto è mutato. Eppure, nonostante sia difficile crederlo, queste forme grottesche sono veri tentativi di riprodurre il particolare aspetto fisico del sovrano. Ciò appare chiaro quando li paragoniamo con un'immagine realizzata in un secondo tempo (Fig. 7): qui il nuovo impulso, che all'inizio aveva prodotto la deformità dei colossi, è stato posto sotto controllo e integrato con la perizia e l'acutezza tradizionale degli scultori egiziani. Ciononostante ricompaiono in questa figura, seppure attenuati, gli stessi elementi che deformavano i colossi: cassa toracica stretta, ventre prominente, cosce troppo piene, collo sottile, linee marcate intorno alla bocca. L'esagerazione notata nelle opere più antiche appare ora come un tentativo confuso di realismo.

Queste conclusioni sono rafforzate da alcuni fatti secondari. Ciò che colpisce immediatamente, in questo caso, è l'impressionante esibizione della vita privata della famiglia reale (Fig. 8). La realtà osservata si intromette nello schema codificato delle rappresentazioni, non soltanto nell'aspetto delle caratteristiche fisiche dei personaggi, ma anche per altre vie. In primo luogo, alcuni particolari sono realistici: i cuscini cedono sotto il peso dei corpi, i piedi di profilo hanno cinque dita, non una, come avveniva prima. Questi cambiamenti sussidiari mostrano che gli scultori, dopo essere stati indotti a riprodurre la realtà, si servivano della loro nuova libertà per i propri fini, non solo per la resa dei particolari. Si creò un nuovo legame tra le immagini, non costruito ma osservato, che unisce la composizione in modo del tutto inedito. Le due figure principali sono collegate dai gesti dei fanciulli. Nel passato, quando era riprodotta una famiglia, il punto di vista dell'artista era ideografico: la nozione della coerenza familiare veniva espressa senza riferimenti alla realtà. In un rilievo dell'Antico Regno, ad esempio, l'uomo, la donna e il fanciullo sono, prima di tutto, definiti dalle iscrizioni. Essi sono però anche isolati pittoricamente, nella loro qualità di famiglia del proprietario della tomba, dalle altre figure che si trovano sulla parete. La donna posa la mano sull'uomo, il fanciullo si impadronisce del suo bastone, libertà non concesse ai personaggi sussidiari del rilievo; e non si può negare che, sia pure in modo discreto, venga espressa una certa sensazione di calore familiare. Ma il contatto è realizzato «sulla carta». L'affinità, l'intimità che giustificano il contatto sono espresse ideograficamente. Non hanno un possibile fondamento nella realtà.

Nei rilievi della famiglia di Akhenaton il gruppo è unito dai gesti, in modo crudo e frenetico; anche in questo caso, però, come già era avvenuto per i colossi, le opere più recenti mostrano che si poteva ottenere un effetto di maggiore armonia (Fig. 9). Si notino l'atteggiamento rilassato del re e la delicata sollecitudine della regina.

Un impulso sorto in un ambito estraneo all'arte deve aver

determinato il sorgere delle innovazioni nell'arte di Akhenaton. Tali novità, infatti, non possono essere intese come uno sviluppo artistico, perché andavano contro tutta la tradizione ufficiale e per di più, come abbiamo visto, in modo forzato e rude. Inoltre la libertà con cui era trattata l'immagine regale fa comprendere che esisteva un beneplacito del sovrano e, forse, addirittura un suo ordine. Se presumiamo che il re avesse ordinato di essere raffigurato nel suo vero aspetto, possiamo capire il perché delle prime opere. Esse devono essere state frenetici tentativi, da parte di artisti la cui prospettiva e la cui istruzione erano indirizzate a porre in evidenza gli elementi tipici, di eseguire un ordine che non potevano rischiare di ignorare, ma che non erano ancora preparati a realizzare. Le opere più antiche mi sembrano il risultato di una certa confusione, di un tentativo forzato di dar corpo a quanto non si era ancora ben compreso, nel timore che il conservare l'antico canone potesse essere interpretato come un rifiuto ad eseguire il volere reale.

Non vi possono essere dubbi sul fatto che il re si interessasse personalmente di questi problemi. Ricorderete che il nuovo stile comparve contemporaneamente alla nuova iconografia religiosa. Sappiamo anche che Akhenaton si occupava personalmente della nuova arte da un testo inciso su una stele nelle rocce di Assuan, realizzata da un personaggio inviato colà a procurarsi granito rosso per statue. Costui si autodefinisce «scultore che Sua Maestà in persona istruì».

Flinders Petrie, il primo a scavare Tell el-Amarna, ritenne il grande interesse mostrato da Akhenaton per il concetto di Maat la fonte delle sue innovazioni sia religiose che artistiche. Il sovrano, infatti, vedeva in *Maat* semplicemente la *Verità*, e per uno scienziato del XIX secolo la verità nell'arte equivaleva al realismo. Ma la situazione non è così semplice, dal momento che, nel passato, il faraone era stato raffigurato in forma idealizzata proprio in accordo con Maat: egli era infatti ritenuto molto di più della singola persona che occupava il trono. Un ritratto individuale non sarebbe mai stato accettato come la vera effigie di un dio incarnato. Quindi, non possiamo du-

bitare che agli scultori «istruiti da Sua Maestà in persona» si fosse ordinato di riprodurre l'aspetto del sovrano con tutte le bizzarrie che lo caratterizzavano. Un simile atteggiamento nei riguardi della scultura concorda con i procedimenti sbrigativi adottati da Akhenaton nel campo religioso: entrambi derivano dalla singolare svolta egocentrica che egli impose alla teoria della regalità divina e che lo condusse a credere nella fondamentale importanza della sua persona, portatrice della Verità assoluta.

Abbiamo esplorato le prime fasi della riforma esaminando i massi scolpiti preparati per il giubileo di Akhenaton; la celebrazione della solennità portò alla rottura con la religione ufficiale. Non sappiamo esattamente quello che successe. Le iscrizioni sulle stele confinarie di Tell el-Amarna (di cui ora parlerò) sono gravemente danneggiate nel punto che ci interessa, ma vi si accenna ad «avvenimenti funesti», peggiori di quanto mai fosse capitato in passato all'Egitto, anche per mano dei barbari. Generalmente si ritiene che il clero di Amon, giunto a posizioni di grande potere per merito delle donazioni fatte dai diversi sovrani al dio tutelare della capitale, abbia osteggiato il trasferimento della generosità regale verso il nuovo culto dell'Aton. In ogni caso, il re celebrò il giubileo a Tebe, ma subito dopo abbandonò la capitale antica per fondarne in tutta fretta una nuova nel Medio Egitto, iniziando una violenta campagna contro il dio Amon.

Le tracce della campagna rimangono su diversi monumenti, da cui venne cancellato il nome di Amon. Questo modo di procedere sembra puerile a noi moderni, ma per gli antichi Egiziani, come per molti popoli primitivi, il nome era un elemento carico di forza ed era parte reale della persona. Ad esempio, l'individuo non temeva l'annientamento finché il suo nome rimaneva iscritto sulle pareti della tomba. Così Akhenaton decise di distruggere sistematicamente il nome di Amon; squadre di operai vennero inviate in tutto il paese per cancellare a colpi di scalpello l'immagine del dio e il suo nome, dovunque si trovassero. Nelle iscrizioni del padre del sovrano, Ame-

nhotep III, questo nome venne dovunque sostituito dal prenome «Nebmaatra». Gli altri dèi vennero talora perseguitati nello stesso modo, soprattutto nei singoli centri di culto. In generale, però, furono abbastanza trascurati. Naturalmente, non si negò che esistessero. L'accanimento con cui Amon fu perseguitato dimostra che egli, nell'opinione di Akhenaton, rappresentava un potere reale ma non vero, un demone piuttosto che un dio. Mi è sempre apparso pericoloso spiegare eventi di carattere religioso facendo appello a fattori non religiosi; anche in questo caso mi sembra fuorviante ritenere che l'ostilità di Akhenaton per Amon e per Tebe fosse dovuta all'eccessivo potere del clero di Amon. Per più di venti anni questo clero non fece alcun tentativo di proteggere i templi dalle spoliazioni e le statue degli dèi dalla distruzione. È certo, tuttavia, che Amon, specialmente nella forma sincretistica Amon-Ra, era considerato un dio universale: rivale, quindi, dell'Aton. Si potrebbe dire che non vi era necessità di un contrasto, poiché Amon-Ra simboleggiava il potere del sole, proprio come l'Aton. Ma per Akhenaton l'elemento rappresentato da Amon in questa complessa divinità doveva essere particolarmente sgradevole. L'Aton nel cielo sereno egiziano era sempre la fonte palese di ogni vita. Ma Amon era il vento, e, nei confronti della natura vivente, il soffio della vita, invisibile, intangibile. Il nome di Amon significava letteralmente "il nascosto". Un inno proclama:

> Si ode la sua voce, ma non si vede quando fa respirare le gole. Rafforza il cuore di colei che è in travaglio e fa vivere il figlio che esce da lei.

Il culto di un dio nascosto deve essere sembrato ad Akhenaton oscurantista: una sorta di usurpazione, da parte delle potenze delle tenebre, dell'onore e della gloria dovuti a un creatore che era, allo stesso tempo, luce e vita. Ancora una volta non ci basiamo su ipotesi, ma troviamo l'esposizione del pensiero di Akhenaton nell'Inno al sole, conservato in varie copie nelle tombe di Tell el-Amarna. Si ritiene generalmente che sia

stato composto dal re in persona. È un'opera variata, come avviene sempre in questo tipo di composizioni in Egitto. Noterete che taluni passaggi sembrano rifarsi esplicitamente ad inni ad Amon, per sottolineare che nulla di quanto si riteneva fosse distintivo per Amon era estraneo all'Aton. Ad esempio, si fa cenno alla natura misteriosa dell'Aton e al sostentamento di chi non è ancora nato. L'inno inizia così:

Splendidamente appari all'orizzonte del cielo
Tu, Aton vivente, principio della vita;
Quando sorgi nell'orizzonte orientale
Colmi ogni terra con la tua bellezza...

Poche righe oltre, leggiamo:

Benché tu sia lontano, i tuoi raggi sono sulla terra;
Benché tu sia sui loro volti, nessuno conosce il tuo corso.

Qui, dunque, si pone in evidenza il mistero del dio. La seconda parte così dice:

Quando tramonti all'orizzonte occidentale
La terra è nell'oscurità, a modo di morte,
Essi dormono in una stanza, con le teste avviluppate,
E un occhio non vede l'altro.
Potrebbero essere rubati tutti i beni che sono sotto le loro teste
Ma non se ne accorgerebbero.
Tutti i leoni sono usciti dalle tane;
Tutti gli esseri che strisciano mordono.
L'oscurità è un sudario e la terra è silenziosa
Perché colui che li ha creati riposa nel suo orizzonte.

Sono poi descritti il sorgere del sole e il giorno con le sue gaie opere:

Tutti gli animali sono contenti del loro pascolo.
Alberi e piante fioriscono.
Gli uccelli che si levano in volo dai nidi
Hanno le ali aperte in tua lode.
[...] Il pesce nel fiume balza davanti al tuo volto
I tuoi raggi sono nel mezzo del grande mare verde.

Il sentimento della natura che echeggia in queste frasi non è mai stato così felicemente espresso, prima e dopo l'epoca di Amarna, nella letteratura egiziana, anche se lo si percepisce nell'arte egiziana di tutti i periodi. L'inno continua rivolgendosi all'umanità. L'Aton è chiamato «Creatore del seme nelle donne», «Tu nutrice anche nell'utero» e si dichiara:

Quando il pulcino nell'uovo pigola dentro il guscio
Tu gli insuffli il respiro per mantenerlo in vita.

Si passa poi a considerare la terra intera:

Come è molteplice ciò che tu hai fatto [...]
Dio unico di cui non esiste l'uguale!
Hai creato il mondo secondo i tuoi desideri
Mentre eri solo [...].
Tu poni tutti gli uomini al loro posto,
Tu provvedi alle loro necessità,
Le loro lingue sono separate nella parola
Così come la loro natura;
Le loro pelli sono diverse.

Si pongono poi in contrasto l'Egitto privo di pioggia, ma bagnato dal Nilo, e le piogge che mantengono la vita in Siria e in Palestina:

Tutti i paesi stranieri remoti, tu hai creato anche la loro vita
Perché hai creato un Nilo nel cielo
Affinché scenda per loro e ondeggi sulle montagne
Come il grande, verde mare
Per bagnare i campi delle loro città.
Come sono efficaci le tue opere, Signore dell'Eternità,
Il Nilo nel cielo è per gli stranieri
E per gli animali di ogni deserto che camminano con le loro zampe
Mentre il vero Nilo sgorga dall'Aldilà per l'Egitto.

Non citerò altri passi dell'inno; l'intensità dell'adorazione colpisce, così come l'assenza di ogni allusione mitologica, usualmente presente in quasi tutti gli inni religiosi dell'Egitto. Ver-

so la fine si trova l'affermazione (da me precedentemente citata) che nessuno conosce il dio, all'infuori di Akhenaton, suo figlio.

La nuova capitale, dove è stato rinvenuto l'inno, era dedicata ad una vita in cui l'adorazione dell'Aton costituiva la principale occupazione quotidiana. La fondazione della nuova città è descritta sulle stele confinarie che delimitano il sito. Il re era disceso lungo il fiume nella nave reale e aveva individuato il luogo destinato dal dio, sin dall'inizio del tempio, per la sua città sacra. Egli la chiamò Akhetaton, montagna di luce di Aton, ed è nota agli studiosi moderni come Tell el-Amarna. Quando furono terminate le stele confinarie, il re riunì i suoi cortigiani e i suoi funzionari; la riunione è così descritta sulle stele:

> Sua Maestà disse loro: Ecco Akhetaton, che l'Aton desidera io edifichi per lui come monumento, nel grande nome della mia Maestà, per sempre: è stato l'Aton, mio padre, che mi ha condotto ad Akhetaton. Non mi ha indirizzato verso di lei un nobile; nessun uomo in tutto il paese mi ha indirizzato verso di lei.

E, più avanti:

> Ecco, il faraone trovò che esso non apparteneva a nessun dio, a nessuna dea, a nessun principe, a nessuna principessa. Nessun uomo ha il diritto di agire come suo proprietario.

Akhetaton era veramente un luogo vergine, un sito impressionante, limitato da picchi deserti. Uno sguardo alla pianta permette di capire perché nel XIV secolo a.C. era ancora disabitato. La grande rientranza sulla riva orientale del Nilo è separata dalla terra coltivata dall'intera larghezza del fiume. Mancava, sulla riva stessa, la base economica per un qualunque insediamento. Akhenaton decise che la riva occidentale doveva servire a provvedere al nutrimento della città e la incluse nei suoi confini; vi sono però soltanto tre sue stele sulla riva occidentale, mentre quelle sulla riva orientale sono undici. Qui, sulla sponda dell'est, era il punto veramente scel-

to da Akhenaton. Le stele sono incise nelle rocce che delimitano il sito ed hanno a ciascun lato altari con immagini della famiglia reale in atto di compiere offerte (Fig. 10). Anche in questo caso, i testi delle stele palesano una strana ostinazione, carica di sfida:

> Io non oltrepasserò la stele meridionale di Akhetaton andando a sud, né oltrepasserò la tavola settentrionale andando a nord. [...] No di certo, ma farò Akhetaton per l'Aton, mio padre, sul lato orientale di Akhetaton, luogo che egli ha circondato per se stesso con rocce scoscese, e farò una *heryt* [alto luogo] nella sua zona centrale, affinché io possa compiere offerte a lui lassù: questo è il luogo. E neppure se la regina mi dirà: «Ecco, vi è un posto adatto per Akhetaton» in un altro luogo, io la ascolterò...

La vita nella nuova città era incentrata sui palazzi e sui templi. Questi ultimi erano almeno due, entrambi verosimilmente dedicati all'Aton. Sono differenti dagli edifici templari più antichi. Non solo era stata spazzata via la moltitudine di dèi che un tempo ospitavano: erano state alterate le modalità stesse delle cerimonie cultuali. In antico i templi racchiudevano il mistero. Si attraversava una serie di corti e di sale ipostile e si andava verso una cappella piccola e buia, che conteneva un oggetto (avvolto in stoffe e posto in un tabernacolo chiuso) entro cui risiedeva la divinità. La sua presenza nelle profondità del santuario era la *raison d'être* di tutta quell'immensa struttura.

A Tell el-Amarna, al contrario, i templi erano vuoti (Fig. 11). I solenni portali davano accesso a corti aperte. Il tempio era poco più di un recinto, che conteneva un gran numero di altari a cielo aperto. Sull'altare principale il re bruciava incenso e versava libagioni di vino e birra sui cibi accumulati, offerti al dio che presenziava dall'alto. Ma non soltanto i templi erano privi dei loro normali contenuti: nella vita del popolo gli dèi proscritti avevano lasciato un vuoto che l'immagine astratta dell'Aton non poteva colmare. Questo vuoto venne, di fatto, riempito dalla famiglia reale. Nelle sale di soggiorno delle case

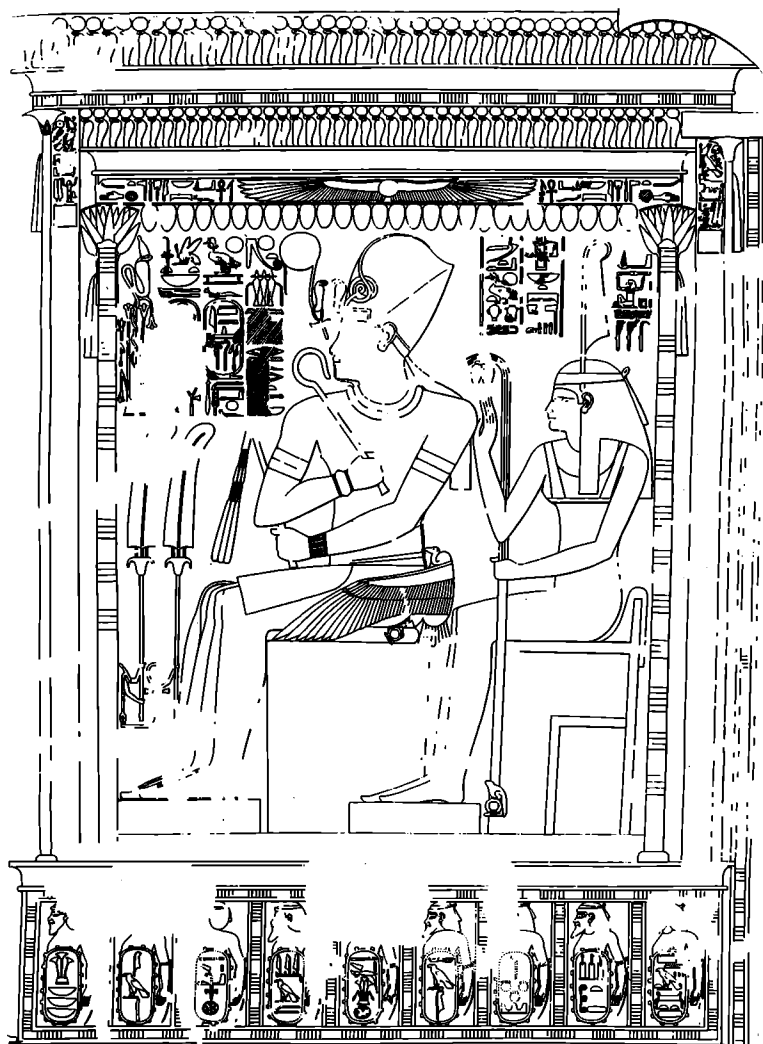



Fig. 1. Amenhotep IV *(Akhenaton) seduto in trono con la dea Maat (da: N. de G. Davies,* Tomb of the Vizier Ramose, *tav.* XXIX*).*

Fig. 2. Akhenaton che brucia l'incenso (Masso dalla Sala del Giubileo, Louvre).

Fig. 3. Celebrazione del Giubileo (Masso dalla Sala del Giubileo, Fitzwilliam Museum — Gayer-Anderson Bequest, Cambridge).

Fig. 4. Statua colossale di Akhenaton rappresentato come Osiride (Cairo).

Fig. 5. Statua di Sesostri I (Cairo).

Fig. 6. Statua di Amenemhat III (Cairo).

Fig. 7. Statua di Akhenaton (Louvre).

Fig. 8. Akhenaton e la sua famiglia (Berlino).

Fig. 9. Schienale del cosiddetto «Trono di Tutankhamon» (Cairo).

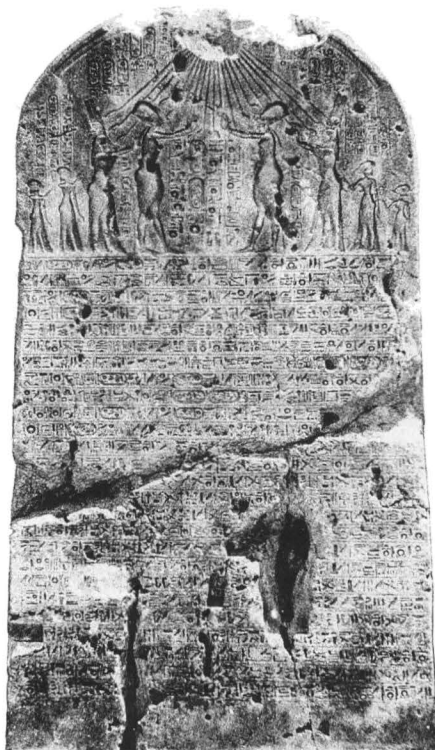



Fig. 10. Stele confinaria di Akhetaton (da: N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, *v, tav. XL).*

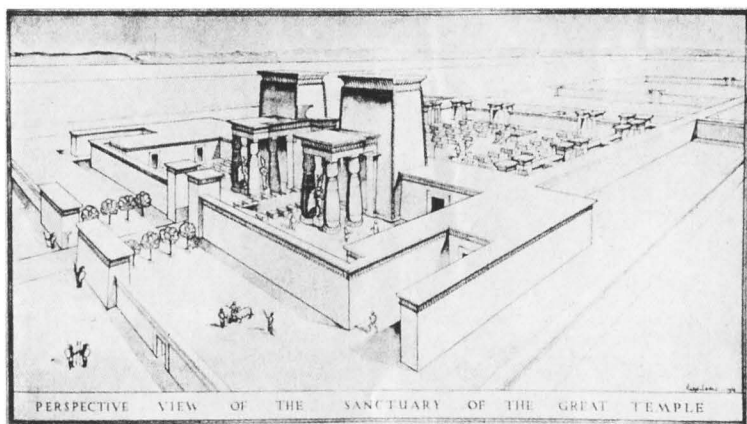



Fig. 11. Ricostruzione del santuario del Tempio Grande a el-Amarna (da: Egypt Exploration Society, The City of Akhenaton, *II, tav. IX).*

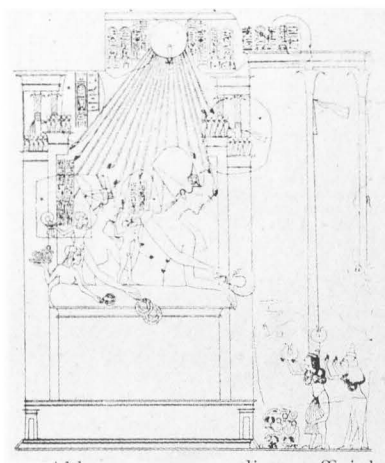



Fig. 12. Akhenaton che ricompensa i funzionari (da: N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, *VI, tav. XXIX).*

Fig. 13. Ritratto di Akhenaton (Scaglia di calcare, Berlino).

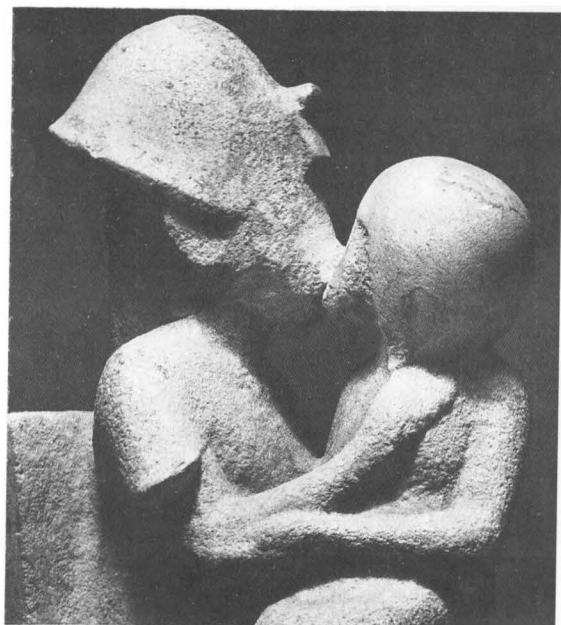



Fig. 14. Akhenaton e sua figlia (Louvre).

Fig. 15. Akhenaton: modello di scultore proveniente da el-Amarna (Berlino: 21348).

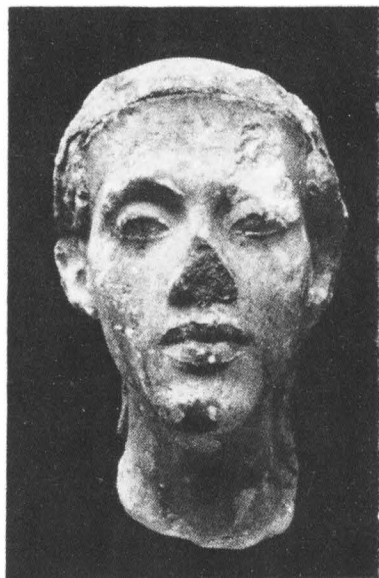



Fig. 16. Pittura murale dal palazzo di Akhenaton (el-Amarna).

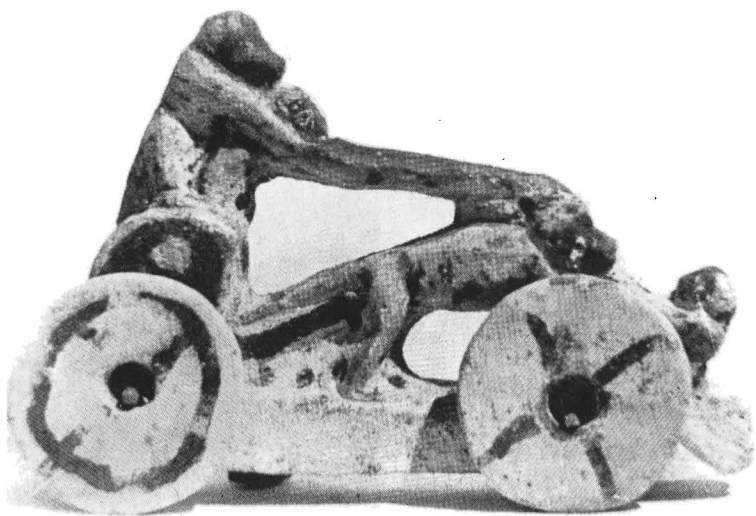



Fig. 17. Scimmia che guida un carro (el-Amarna) (da: Egypt Exploration Society, The City of Akhenaten, *II, tav. XXXI, 4).*

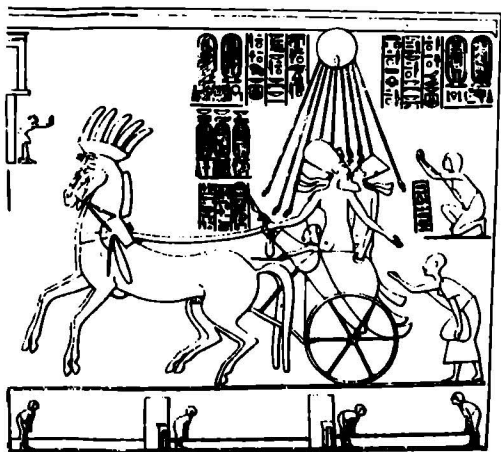



Fig. 18. Akhenaton e la sua famiglia che escono dal tempio su un carro (da: N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, *IV, tav. XXII).*

di Tell el-Amarna si trovano altari di mattoni che sostengono una stele ove l'Aton invia i propri raggi verso Akhenaton e Nefertiti. Il rilievo della famiglia reale che ho mostrato poco fa come esempio di stile amarniano spinto al massimo si trovava in una casa, su un altare di questo tipo. Anche nelle tombe le scene tradizionali non erano ammesse e Osiride non veniva menzionato. L'accento era posto sulla *vita*, *questa* vita sulla terra; si ignoravano la periodicità della natura, il suo apparente alternarsi di morte e resurrezione, che ha un così profondo significato per gli uomini di ogni tempo e luogo, e che giocava un ruolo predominante nel modo di pensare degli antichi Egiziani. È stato giustamente osservato che «coloro che accettavano il nuovo credo si ritrovavano, in seguito a un ordine, brutalmente tagliati fuori, per così dire, dal lato giusto dell'esistenza». Questo fatto si nota particolarmente nelle tombe. In esse troviamo, di nuovo, la famiglia reale, ritratta nell'atto di percorrere sul cocchio la distanza che separava il tempio dal palazzo (Fig. 18), di compiere offerte all'Aton o di ricompensare i membri della corte. Anche qui, nel corso di apparizioni pubbliche, il sovrano presenta quello che è stato opportunamente definito «il tratto umano». Sta baciando la regina, mentre una delle principesse si sporge dal cocchio per pungolare i cavalli con un bastone. Vedremo tra poco che cosa pensava il popolo della discesa del «neter nefer», il «dio perfetto», a livello umano. Il tema della felicità familiare compare anche nella scultura a tutto tondo (Fig. 14). Al momento di ricompensare i funzionari a lui fedeli, Akhenaton compare ancora una volta (Fig. 12) in mezzo alla sua vivace famiglia, tutta poco vestita, apparentemente, se non completamente nuda. Di nuovo sentiamo che la vita (in questo caso la vita personale di Akhenaton) era considerata di grande significato, *exemplum* di quanto era animato dalla forza dell'Aton, che tutto pervadeva. L'inno all'Aton è un'esaltazione della vita; nel campo dell'arte abbiamo un'opera equivalente nelle pitture murali di una delle stanze del palazzo (Fig. 16). È questo l'unico esempio di arte antica, per quanto mi possa ricordare, che dipinge la vita del-

la natura come fine a se stessa, non turbata dalla presenza dell'uomo e non soggetta al suo sfruttamento.

L'espressione teologica delle idee di Akhenaton venne ulteriormente sviluppata. La lunga denominazione del nuovo dio fu rivista due o tre volte, e, poiché sappiamo con sufficiente approssimazione quando avvennero le modifiche, l'aspetto in cui il nome appare ci permette di datare con maggior precisione molti documenti nel corso del regno.

La denominazione (che aveva un ovvio intento didattico) suonava in origine: «Il vivente Ra-Harakhti che gioisce nella montagna della luce nel suo nome di Shu che è Aton». Qui l'Aton è presentato come la vera forma di alcuni dèi sole ben noti. Intorno al decimo anno di regno il nome fu scritto senza l'immagine del falco di Horo, come se si considerasse intollerabile il fatto che il nome del nuovo dio condividesse un elemento proprio delle antiche divinità venerate in aspetto animale. Il nome «Horo» venne allora scritto alfabeticamente, così come il nome «Mut», «madre», non fu più scritto mediante l'ideogramma dell'avvoltoio, simbolo della dea Mut. Un poco più tardi il nome Horo fu sostituito da *Heqa*, «sovrano», e l'antico dio Shu venne ugualmente espunto e sostituito da *Ra il Padre*, con un nuovo verbo. La formulazione dogmatica ora suonava così: «Il vivente Ra, sovrano delle due montagne della luce, che gioisce nella montagna della luce nel suo nome di Ra Padre che è ritornato come Aton». La frase finale allude forse alla riforma di Akhenaton, poiché il culto dell'Aton aveva riportato il concetto di Ra alla purezza originaria. Ma, in ogni caso, la definizione dell'Aton aveva ormai perso ogni legame con i precedenti culti dell'Egitto.

Non sappiamo come reagì l'intero paese all'imposizione del nuovo insegnamento religioso. Non vi fu un'opposizione, come del resto ci si poteva aspettare, poiché il faraone propugnava la nuova dottrina grazie alla saggezza ed alla forza insite nella sua divinità. Vi sono però indizi che il popolo non fosse preparato ad accettare il cambiamento. Sono in grado di render concreti questi indizi mediante la descrizione di due og-

getti da me rinvenuti nel 1927, in case di Tell el-Amarna appartenute alla classe medio-bassa della popolazione.

Il primo è la rozza immagine d'argilla di una divinità che non era più venerata nella religione nuova. Essa riproduce la dea ippopotamo Ta-urt, che assisteva le donne durante il parto. La gente non era evidentemente ancora disposta a fare a meno del suo aiuto.

L'altro oggetto (Fig. 17) è verosimilmente un giocattolo, tagliato in una scheggia di calcare grossolano. Vi sono rappresentate delle scimmie su un carro, con un equipaggio recalcitrante, trattenuto per la testiera della briglia da una scimmia-palafreniere. È difficile non vedere in questo oggetto innocuo un tentativo di satira delle spettacolari corse sul carro della famiglia reale riprodotte nelle tombe di Tell el-Amarna.

Se tali oggetti si trovavano nelle case della capitale, è verosimile che altrove nel paese il cambiamento non sia stato affatto recepito. Il generale che comandava le guarnigioni del Basso Egitto si fece costruire, presso Menfi, una tomba decorata con rilievi che sono tra le opere più belle del nuovo stile. Ma i temi sono quelli tradizionali: il corteo funebre con le lamentatrici, scene della vita quotidiana del proprietario e così via. Fu proprio questo generale, Horemheb, che alla fine divenne re e ripristinò l'ordine. È però significativo che egli non abbia tentato di farlo con la forza e quando Akhenaton era ancora in vita. Infatti, come ho detto all'inizio, quando l'eresia arriva ad espandersi con successo in uno stato teocratico, l'ortodossia non ha più *locus standi*.

Il regno di Akhenaton fu ininterrotto. Il sovrano morì qualche tempo dopo il diciassettesimo anno di regno; gli successero due generi. Il secondo, Tut-ankh-aton — «Immagine vivente dell'Aton» — fece ritorno a Tebe, mutò il proprio nome in Tutankhamon e riportò al loro posto gli antichi dèi.

Citerò qui un passo da un testo ove egli descrive le condizioni del paese durante il regno di Akhenaton:

I templi degli dèi e delle dee [...] erano caduti a pezzi. I loro tabernacoli erano in stato di desolazione ed erano diventati mucchi di

rovine [...]. Il paese era sconvolto e gli dèi avevano volto la schiena al paese [...]. Se si pregava un dio per averne un responso, egli non sarebbe mai venuto. Ugualmente, se si supplicava una dea, ella non sarebbe mai venuta. I loro cuori erano feriti [?] tanto che essi distrussero ciò che era stato fatto.

La restaurazione effettiva, come ho già detto, fu opera di Horemheb che si dedicò soprattutto a reprimere l'anarchia che si era rapidamente diffusa, forse soprattutto durante i brevi regni dei giovani successori di Akhenaton. Egli restaurò i templi e qui le realizzazioni dell'arte di Tell el-Amarna furono puntualmente ignorate. Esse sopravvissero, tuttavia, in alcune pitture tombali e nei grandi rilievi che raffigurano le battaglie dei sovrani Ramessidi.

Secondo testi più recenti, risulta anche che lo stesso culto di Amon acquistò in profondità, in seguito al confronto con le dichiarazioni di universalità fatte da Akhenaton nei confronti dell'Aton. Alcuni passi di inni più tardi non sono meno validi di quelli biblici per forza di immagini e di linguaggio. Ma non si permise di sopravvivere a nessun segno visibile della riforma. Si inviarono operai a Tell el-Amarna per demolire i templi dell'Aton. I massi vennero portati per nave a Tebe e impiegati per costruire il pilone di Horemheb nel tempio di Amon a Karnak. E, se ci ricordiamo che Akhenaton aveva chiamato la sua città «La montagna di luce dell'Aton», troviamo un gusto particolare nelle frasi di maligno trionfo di un inno ad Amon datato all'epoca del regno di Horemheb:

La tua città, Amon, persiste
ma chi t'ha attaccato giace disteso;
il tabernacolo di colui che
ti assalì giace nell'oscurità.

Il concetto di archetipo nella psicologia analitica e nella storia delle religioni

Sono passati circa venticinque anni da quando C.G. Jung formulò per la prima volta la teoria degli archetipi per spiegare il fatto singolare dell'apparizione di elementi appartenenti alle mitologie dei popoli antichi e primitivi nei sogni dei suoi pazienti. Lo psicologo svizzero comprese immediatamente che le sue osservazioni erano importanti non soltanto per la psicologia, ma anche per la storia della cultura, e dichiarò:

> La psicologia moderna ha il notevole vantaggio di aver dischiuso un campo di fenomeni psichici che sono di per se stessi la matrice di ogni mitologia: intendo dire i sogni, le visioni, le fantasie e le allucinazioni.

Aby Warburg mostrò sempre grande interesse per la ricerca della matrice di ogni mitologia; mi è sembrato perciò opportuno discutere qui, nella città natale di Warburg, quale fondamento abbia la pretesa della teoria di Jung di aver trovato la chiave del problema.

Permettetemi di iniziare con le parole delle quali si servì una volta il mio predecessore Fritz Saxl per definire la posizione dell'Istituto Warburg:

Osserviamo che in determinate condizioni gli uomini riescono a creare espressioni figurate per esprimere le loro emozioni, tanto raffinate e forti da cessare di essere puramente personali per essere conservate nella memoria sociale. Che cosa conferisce a queste immagini create il potere di sopravvivere e come diventa storicamente evidente la loro duratura validità? Sono queste le domande che hanno dato origine all'Istituto Warburg, che lo hanno fatto, allo stesso tempo, poliforme e unitario.

Noterete che Saxl non definisce in senso stretto l'ambito di queste «espressioni di emozioni» altamente significative. Le ritroviamo nell'arte figurativa, nella poesia, ed anche — come ha dimostrato Ernst Cassirer in *Filosofia delle forme simboliche* — nel pensiero astratto. In tutti questi campi può essere attiva l'immaginazione religiosa.

Noterete anche che Saxl considera la questione sotto l'aspetto storico: «che cosa conferisce a queste immagini create il potere di sopravvivere e come diventano storicamente evidenti?». Vi erano buone ragioni per questo modo di procedere, poiché Warburg aveva dimostrato che una delle fonti principali dei simboli che avevano conservato il proprio significato era da individuarsi nell'antichità classica. Effettivamente, servendoci di un'espressione piuttosto superficiale e inadeguata, possiamo dire che oggetto degli studi di Warburg sia stata «la sopravvivenza dell'antichità». Warburg si interessava al significato ancor vivo che le forme pittoriche dell'antichità, i suoi miti — comprese le figure divine — rivestivano per gli uomini del Medio Evo e del Rinascimento. Sia lui che Saxl hanno dimostrato in varie occasioni — non importa se il loro punto di partenza fosse la pittura, gli spettacoli o l'astrologia — che l'antichità classica era ancora una forza attiva, non soltanto come tradizione colta ma anche come eredità ardentemente agognata di immagini create, che si trovava a portata di mano sotto forma di

espressioni preformate per il pensiero creativo e le emozioni più vive.

Queste ricerche possono essere giustamente inquadrate in termini storici, perché il rapporto storico dell'antichità classica con il Medio Evo e i tempi moderni è ormai un dato di fatto. Ma se seguiamo il filo che questi studi possono portarci ad afferrare, siamo immediatamente condotti oltre il contesto storico, in un territorio vasto e misterioso. Lasciamo pure aperta la possibilità che dietro le figure di Venere e di Adone compaiano la Grande Madre asiatica e Tammuz; ma che possiamo dire della dea madre e di suo figlio, il dio mais, la cui morte, lamentazione e resurrezione sono descritte nei miti degli Indiani Cora del Nuovo Messico?

Prendiamo un altro esempio: la storia di come gli dèi nacquero dai Genitori Primordiali, il Cielo e la Terra, senza poter vedere la luce del giorno finché uno di loro — Kronos in Grecia — separò i genitori con la forza, è narrata non solo da Esiodo, ma anche dai Maori della Nuova Zelanda. Oppure pensiamo al mito greco di Deucalione e Pirra, che sfuggirono al diluvio costruendosi un'arca su consiglio di Prometeo. In questo caso, forse, esiste un legame storico con il racconto biblico di Noè, che a sua volta risale ad un originale babilonese. Ma il mito prosegue, narrando come Deucalione e Pirra abbiano ripopolato la terra gettando dietro di sé pietre che divennero uomini e donne; e non possiamo fare a meno di meravigliarci, quando veniamo a sapere che Alexander von Humboldt trovò che i Tamanac dell'Orinoco narravano una storia simile a questa. Inoltre Andres, Riem e Nieuwenhuis hanno mostrato che racconti di un grande diluvio si ritrovano nelle favole di più di trecento popoli, grandi e piccoli.

Questi erano proprio i racconti che nel 1899 il maestro di Warburg, Hermann Usener, aveva deliberatamente escluso dal suo volume *Die Sintflutsagen*, così scrivendo: «Tra queste storie possono essere oggetto di ricerca mitologica soltanto quelle le cui origini e il cui contesto storico si possano proficuamente esaminare usando metodi scientifici». Era una limitazione ra-

gionevole, in un'epoca in cui la comparazione tra i miti presentava sovente carattere fantastico, rendendo di conseguenza necessario l'impiego di mezzi di tipo rigorosamente filologico. Oggi, però, non si può più consentire una simile limitazione. Dobbiamo prendere in considerazione anche il materiale esotico.

A dire il vero, esiste una scuola etnologica che dichiara di lavorare seguendo il metodo di Usener, ricercando il «contesto storico» di miti ampiamente diffusi e di altri fenomeni culturali. Sono i cosiddetti «etnologi culturali», di cui fanno parte Elliot Smith e Perry in Inghilterra, Montandon in Francia, Graebner, Ankermann, Padre Wilhelm Schmidt, Frobenius e Adolf Jensen in Germania e in Austria. Si può obiettare a questi studiosi di postulare rapporti storici che non riescono mai a provare. Non ha importanza se essi credono, come gli Inglesi, che la cultura si sia diffusa sulla terra partendo da un solo punto, ossia dall'Egitto, o se sono convinti che una serie di «cicli culturali» (quelli dei cacciatori, degli agricoltori e così via) si siano sempre succeduti in un certo ordine. Costoro ritengono che i popoli primitivi si siano fermati all'una o all'altra di queste fasi e che rappresentino l'esempio di un determinato ciclo culturale nei tempi attuali. Il professor Jensen, ad esempio, trattando della cosmologia caratteristica di uno dei rappresentanti di questi cicli, nella fattispecie degli «antichi agricoltori», afferma:

> Ritengo che una certa fase culturale continui ad esistere, e lo si può dimostrare anche oggi, in molte parti del mondo abitato. La cultura delle tribù di cui ci occupiamo è dovunque la stessa, e non importa se abbiamo a che fare con popoli americani, oceanici, indonesiani o africani. Credo che questa [unità] debba attribuirsi ad un processo storico di diffusione che, tuttavia, non può essere individuato per mancanza di testimonianze, almeno per quanto concerne il presente.

Questa franca ammissione conferma il fatto che la scuola etnologica della «storia culturale» deve il suo nome soltanto al-

la forza di un'ipotesi e che l'unico sistema su cui si fonda per chiarire il problema che ci interessa è proprio il ricorso a questa ipotesi impossibile a dimostrarsi. Nessuno storico può accettare seriamente una teoria che postula un susseguirsi regolare di culture che si diffusero a ondate in tutto il mondo, senza che questo processo si possa mai percepire in uno dei suoi punti.

È stato detto, tuttavia, che le forme simboliche, per la loro stessa natura, sfidano qualsiasi tentativo di spiegare in termini storici le somiglianze riscontrabili in aree molto distanti. Bastian afferma che i processi mentali sono uguali dovunque per dimostrare che l'uomo è pervenuto sempre a condizioni approssimativamente uguali producendo forme simili di cultura, che egli chiamò le «idee fondamentali dell'umanità». L'atteggiamento di Sir James Frazer nel *Ramo d'Oro* non è molto differente, seppure meno dogmatico:

> La deduzione generale, che mi sembra possibile trarre da una grande quantità di particolari, è che in tutte le razze la mente umana sviluppata in modo incompleto funziona in modo essenzialmente simile; ciò corrisponde a quanto è stato stabilito dall'antropologia comparata, ossia che l'anatomia dell'uomo è dovunque essenzialmente la stessa.

Una tale spiegazione generalizzata, però, non corrisponde alla portata del problema. Infatti, non riusciamo a comprendere perché soltanto secondo i Greci ed i Maori, e secondo nessun altro popolo, la creazione sia il risultato di una violenta separazione dei Genitori Primordiali, Cielo e Terra. O come mai soltanto in Grecia e presso i Tamanac l'umanità moderna viene immaginata uscire da pietre gettate dietro le spalle. Una soluzione come quella offerta da Frazer implica, allo stesso tempo, troppo e troppo poco. Troppo perché è espressa in termini scientifici, e quindi ci fa pensare a leggi universalmente valide, mentre all'atto pratico certi temi compaiono solo sporadicamente; troppo poco, perché somiglianze estese a minuti particolari difficilmente possono ritenersi dovute alla fondamentale uguaglianza della natura umana in generale.

■ La nuova teoria di Jung ha molti elementi in comune con i punti di vista ora esposti. Come essi, proclama la validità di alcuni concetti universali, anche se presenta il vantaggio di tenere in maggior conto la molteplicità degli eventi. È anche astorica e più o meno scientifica: dico «più o meno», perché le affermazioni di Jung spesso si contraddicono. Non si tratta di un rimprovero, dal momento che Jung esplora terre ignote; ma questo fatto può forse spiegare le ragioni della scarsa attenzione rivolta alla sua opera dagli storici delle religioni.

Ripensiamo alle differenze tra la psicologia analitica, o psicologia complessa, di Jung e la psicoanalisi di Freud. Per Freud l'inconscio era un ramo secondario della coscienza, un ricettacolo di desideri repressi. Jung, invece, considera la coscienza come sorta dall'inconscio, come un'isola che ogni notte scompare nelle onde. Quello che affiora alla superficie dall'inconscio nei sogni, nelle visioni e in fenomeni analoghi è spiegato in termini di causalità da Freud, e in termini di finalità da Jung, perché, secondo quest'ultimo, l'inconscio non si comprende mai del tutto: è una parte inesplorabile dell'essere umano, origine delle idee creative. Mentre, secondo la spiegazione di Freud, le immagini che emergono dall'inconscio sono circoscritte dalle esperienze di ogni individuo, Jung afferma che queste immagini costituiscono solo una parte del materiale e che inoltre, in certi casi, possono presentarsi simboli e figure note allo storico delle religioni e non al paziente, per il quale — ossia per la cui coscienza — essi non rivestono alcun significato. Esempi di tali figure sono: la Grande Madre, l'Eroe, il Drago, il Tesoro, la Strega, il Vecchio Saggio, e così via. Jung ha chiamato queste immagini e figure — chiaramente ultrapersonali — archetipi; la loro totalità costituisce l'inconscio collettivo.

Il materiale che ha pubblicato (solo una minima parte di quello raccolto) dimostra quanto spesso il contenuto dei sogni sia simile a quello dei miti. Ma, prima di concordare con lui quando afferma: «tutte le situazioni mitologiche [...] riguardano in ultima analisi l'inconscio», consideriamo la sua posizione nei confronti dei prodotti mitologici della mente individuale. Jung di-

chiara che «gli archetipi si possono diffondere non soltanto per mezzo delle tradizioni, della lingua e delle migrazioni, ma possono anche essere prodotti spontaneamente in ogni momento». Infatti «queste "immagini" [gli archetipi] sono "originali" in quanto sono semplicemente peculiari alla specie. La somma di queste immagini costituisce l'inconscio collettivo, potenzialmente presente in ogni individuo». Qui parla lo scienziato; un allievo di Jung, Erich Neumann, suggerisce l'esistenza di una legge naturale quando afferma: «Il carattere generale e necessario [dell'apparire degli archetipi] è espressione della struttura mentale comune dell'umanità, che si comporta dovunque in modo identico».

Tuttavia, le osservazioni di carattere storico ci hanno insegnato — come abbiamo appena visto e come presto vedremo di nuovo — che gli archetipi non sono affatto universali e quindi, ovviamente, non sono necessari. E se Jung priva gli archetipi della loro concreta pienezza, dicendo che essi si riferiscono non a «idee ereditate ma ad una attitudine funzionale a produrre idee uguali o simili», questa riflessione generalizzata ci appare altrettanto inadeguata dei tentativi di Frazer per occultare l'apparire soltanto sporadico di immagini e concetti che possiedono ancora tutte le rassomiglianze e le differenze concrete.

In altri passi Jung definisce l'archetipo «una predisposizione viva», e anche «vuoto in se stesso, una *facultas praeformandi*, una possibilità di percezione *a priori*». Forse non c'è nulla da dire contro queste formule, se non che mi sembra dubbia la validità di concetti tanto diluiti e vaghi, che consentono allo psicologo di descrivere i fenomeni come meccanismi mentali, ma non li spiegano. Privata della componente meccanicistica, la formula è ridotta unicamente all'affermazione che le immagini archetipe sono universalmente umane. È un concetto valido limitatamente, perché nella realtà concreta anche esperienze fondamentali molto raramente sono universalmente umane. I sentimenti di un bambino verso i genitori, ad esempio, sono fortemente influenzati dalla struttura sociale. In una società

matriarcale, ove il padre è considerato uno straniero — oppure un ospite — nella casa materna, mentre lo zio materno è il capofamiglia, i sentimenti filiali sono diversi da quelli che si provano in una società patriarcale poligama e anche in una patriarcale monogama.

A dire il vero, nel sottolineare che l'opera di Jung non ha fondamenti teorici solidi quanto desidereremmo, non abbiamo affatto deciso la questione della sua validità nei nostri riguardi. Infatti, il punto fondamentale è che le sue scoperte trattano della realtà della psiche viva, del lavorio dell'immaginazione, dei simboli e delle immagini che sorgono dalla mente inconscia nei sogni. Il rapporto individuato da Jung tra questi fatti e i tormenti, le speranze e le ansie di chi sogna — in breve con la vita più recondita — ha una forza e una profondità impressionanti. Vi esporrò come esempio un profilo dell'archetipo della Madre. Un sommario di questo genere non significa molto; manca della forza di persuasione che i singoli elementi possiedono, quando sono interpretati entro il fitto tessuto del sogno. Ma, come esempio, questo rapido schizzo ha per noi un duplice valore. Prima di tutto, perché può essere posto in relazione diretta con il materiale su cui lavora lo storico delle religioni, e in secondo luogo perché rivela con ampiezza sorprendente la pluralità delle esperienze che appaiono convergere in un punto centrale semplicemente dimostrabile. Jung chiama gli elementi di un simile contesto «aspetti» dell'archetipo. Cito dalla sua opera:

L'archetipo della Madre presenta, come tutti gli archetipi, una quantità di aspetti praticamente incalcolabile. Ricordo solo alcune delle forme tipiche: la propria madre e la propria nonna; la dea, specialmente la Madre del Dio; la Vergine, che è la Madre rinnovellata (come Demetra-Kore); Sofia come madre-amante, ovvero figlia della madre-amante rinnovellata; l'oggetto di desiderio per la salvezza (il paradiso, il Regno di Dio, la Gerusalemme celeste); in senso più lato: la chiesa, l'università, la città, la campagna, il cielo, la terra, il bosco; il mare e l'acqua stagnante; la materia, l'oltretomba; in senso più ristretto: il luogo della nascita o della concezione, il campo, il

giardino, la roccia, la caverna, l'albero, la fonte, il fiore, il pozzo profondo, il fonte battesimale, fiori come la rosa e il loto, il cerchio magico e la cornucopia; in senso molto ristretto: l'utero, ogni spazio vuoto (la parola tedesca per noce è *Schraubenmutter*), il forno, la pentola; tra gli animali, la vacca e gli animali utili in generale.

L'elenco è incompleto.

Che significato può rivestire per lo storico delle religioni il considerare concetti come il paradiso, o motivi mitici come l'albero, la fonte, il fiore, *sub specie matris*? Significa che è stato portato in luce uno strano e complicato sottofondo. Questi elementi non hanno connessioni dirette fra loro; ma consentono di esprimere emozioni che, a loro volta, possono essere messe in rapporto con la figura della madre. La diversità di queste emozioni trova corrispondenza negli aspetti principali dell'archetipo della Madre che (sempre secondo Jung) comprende:

Il carattere materno come tale; il potere magico della femminilità, che è saggezza e spiritualità oltre i limiti dell'intelletto; tutto ciò che è dolce, affettuoso, sollecito; tutto ciò che permette la crescita e la nutrizione; il luogo ove avvengono trasformazioni magiche e rinascite; l'impulso o l'istinto della carità; tutto ciò che è segreto, celato, oscuro, l'abisso, l'oltretomba popolato di anime; tutto ciò che divora, seduce, corrompe, quel che suscita terrore ed è ineluttabile.

Vedete bene che la «madre benevola» è legata alla «madre terribile», così definita da Jung, da una sequenza ininterrotta di significati; e questi ultimi non sono postulati teorici. Come la catena di immagini che li esprime, sono il risultato di osservazioni effettuate durante la pratica analitica. Si deve ammettere che tali significati consentono di gettare uno sguardo in profondità nei rapporti tra le religioni: chiunque abbia una conoscenza, anche rudimentale, dei culti antichi e primitivi non può certo negarlo.

Il problema è quello di stabilire fino a che punto i risultati della psicologia siano applicabili alla storia delle religioni; ora tenterò di darvi un'idea di quello che può significare l'archetipo della Madre in due religioni antiche. Saremo così in grado

di comprendere meglio il rapporto tra materiale psicologico ed evidenza storica.

I due esempi che voglio sottoporvi derivano dalle religioni dell'antico Egitto e dell'antica Mesopotamia (Babilonia). Li ho scelti non soltanto perché mi sono ben noti, ma anche perché si differenziano notevolmente. Questo è molto importante, quando si ha a che fare con una teoria ritenuta universalmente valida.

■ In Mesopotamia il principio femminile è considerato la fonte primaria di ogni vita. Il poema babilonese della creazione del mondo presenta, proprio all'inizio, la figura della «madre terribile», Tiamat, l'oceano primordiale caotico. Ella ha un paredro di sesso maschile, Apsu, la fonte profonda di acqua pura. Tiamat porta gli dèi nel mondo — o, piuttosto, nell'esistenza, perché il mondo non esiste ancora. La natura inerte del Caos detesta l'allegro contegno dei giovani dèi, e Tiamat è pronta a uccidere la propria discendenza. Ma gli dèi la precedono e uccidono il suo amante Apsu. In seguito a ciò, la madre terribile precipita in una follia che rischia di por fine all'esistenza della creazione. Ella partorisce un gran numero di mostri spaventosi, che si gettano all'attacco degli dèi. Ne segue una terribile battaglia. Con un gigantesco sforzo, il capo degli dèi uccide Tiamat. Ne divide poi il corpo in due metà, con le quali forma il cielo e la terra, assegnando una sede a ciascuno degli dèi. L'ordine del mondo è stato creato.

La «madre terribile» compare in Mesopotamia in altre forme, ad esempio in quella di Ereshkigal, signora dello squallido mondo dei morti. Ma passiamo ora a presentare la «madre benevola». Anche costei compare in aspetti diversi: è la Creatrice che modella gli uomini con l'argilla; è colei che rivela ai principi i presagi indispensabili al benessere dello stato; infine, come dea cittadina, è la Grande Madre che protegge e allo stesso tempo simboleggia l'intera comunità. È giunta fino a noi un'opera assai notevole, che colpisce per la sua singolare

modernità: una litania che venne recitata dopo la distruzione di Ur, quando i superstiti si riunirono tra le rovine per ricostruire la città. Il testo è posto proprio in bocca alla dea; è una commovente lamentazione sul fato del suo popolo e della sua città, recitata con l'accompagnamento di una melodia funebre, mentre la folla, a quanto sembra, intonava i ritornelli.

Ma la Grande Madre era adorata secondo un complicato cerimoniale non soltanto in occasione di simili catastrofi. Accadeva ogni anno, quando mutavano le stagioni. Infatti, il flusso e riflusso nella vita della natura erano visti come ascesa e caduta nelle sorti della dea, poiché ella era immanente nella natura. I mutamenti di stagione sono particolarmente repentini in Mesopotamia e il punto più critico dello svolgersi dell'anno è l'estate, quando le piante si inaridiscono, i fiumi sono ridotti a rigagnoli e uomini e animali sono afflitti da tempeste di sabbia e da epidemie. In tutti i luoghi dove la natura è ritenuta dotata di vita propria e dove non esiste il concetto di «legge naturale» gli uomini trascorrono questo periodo di siccità in uno stato di ansia. Infatti non hanno mai la certezza che la pioggia autunnale porrà fine alla loro miseria. Nell'Asia occidentale, i timori e le sofferenze dell'umanità, ossia quelli di ogni essere vivente, trovarono espressione nella storia della passione della Grande Madre. Durante l'estate il figlio di costei — sia egli chiamato Adone, Attis o Tammuz — muore, e questa perdita pesa soprattutto su di lei in ogni senso, perché con il figlio la dea ha perduto anche l'amante. Questa ambiguità era inevitabile: poiché la dea era la fonte originale della vita, il dio era di necessità suo figlio; ma, ugualmente in modo inevitabile, la fertilità della natura vivente evocava l'immagine dell'unione tra la dea e il dio. Ogni estate il dio amante languiva, poi moriva, cadendo prigioniero nel regno dei morti — come testimoniò il profeta Ezechiele stando presso la porta del Tempio — e gli esseri umani si univano al compianto della dea. Ella vagava per tutto il paese alla ricerca del dio. Poi, a ottobre, quando stavano per cadere le piogge autunnali, nel quadro del dramma divino si celebrava la festa dell'Anno Nuovo. Nel mo-

mento in cui il lamento funebre toccava il culmine dell'angoscia popolare, il dio era ritrovato, liberato e rianimato. Poco dopo, il dio celebrava le nozze sacre con la dea; la conseguente speranza di fertilità, di totale pienezza, infondeva al popolo il coraggio di guardare con fiducia al futuro per l'anno che iniziava.

Così l'immagine della «madre benevola» aveva un ruolo predominante nella vita religiosa dei Babilonesi. Abbiamo visto che in Tiamat e in Ereshkigal si ritrova invece l'immagine della «madre terribile». Un terzo «aspetto» dell'archetipo junghiano della Madre è identificabile nella dea Ishtar, la «fanciulla» o la «vergine», come viene chiamata. È la donna diabolica, in senso però diverso da come lo è Tiamat, che partorisce nel caos. Ishtar è ostinata, irresponsabile, violenta nell'amore; spesso distruttrice. In un mito la vediamo penetrare sconsideratamente nel terribile regno dei morti di Ereshkigal, e gli altri dèi a malapena riescono a liberarla. In un altro mito ella impone agli altri dèi il suo volere, minacciandoli di scatenare dall'oltretomba la morte e il demonio. Infine, in un celebre poema epico l'eroe Gilgamesh disprezza l'amore che la dea gli offre ed elenca sdegnosamente le disgrazie capitate a coloro che l'hanno amata.

La psicologia analitica si dimostra molto utile nell'interpretazione della figura di Ishtar. I filologi si sono arrovellati sugli epiteti contraddittori di Ishtar e uno di costoro ha scritto, con grande serietà: «Sono convinto che la purezza dell'essenza della dea fosse mantenuta anche in questo aspetto del suo culto. Quindi, continuerò ad impiegare la traduzione ''vergine''; in taluni casi, però, mi servirò dei termini ''vergine-prostituta''». In confronto, è molto più istruttivo leggere quanto afferma Erich Neumann: «La Grande Madre è vergine in un senso diverso [...] proprio quando è feconda e partorisce ella rimane vergine, ossia intatta e indipendente da qualsiasi elemento maschile».

La grande importanza delle divinità femminili — che per il momento classifichiamo in un unico gruppo in quanto archetipo della Madre — non implica affatto che i Babilonesi abbiano immaginato una cosmocrazia femminile. All'opposto, il

dio supremo era Anu, il Cielo, o, per meglio dire, il dio la cui essenza è l'autorità intesa come base di ogni ordine; il dio si manifesta all'umanità nel firmamento. Segue Enlil, il selvaggio e indomabile dio della tempesta; poi viene Ea, la divinità che si manifesta nelle acque dolci: saggio, pieno di inventiva e benevolo verso l'umanità. Accanto a lui troviamo la Grande Madre, Ninkhursag, signora delle montagne, ossia della terra. Costoro formano la prima generazione degli dèi. La seconda generazione comprende le divinità che si manifestano nei corpi celesti: Sin, la luna; Shamash, dio della giustizia, la cui forma percepibile è il sole. I pianeti sono manifestazioni di altri dèi; la stella del mattino e della sera appartiene a Ishtar, ragione per cui ancora oggi chiamiamo Venere questo pianeta.

Vedete, dunque, che le forze animatrici dell'universo non sono affatto prevalentemente femminili. Tuttavia, nel pensiero mesopotamico,la vita ha sempre origine da una dea: prima della creazione, dalla madre terribile Tiamat, dopo la creazione, dalla Madre Terra.

L'Egitto, secondo centro del mondo pregreco, presenta invece un quadro totalmente differente. Iniziando ancora una volta con la creazione del mondo, troviamo, in primo luogo, che la creazione è intesa come procreazione (come avviene sempre quando il mondo è considerato vivente); in secondo luogo, che il mondo sorge dalle acque primordiali: entrambi i concetti sono uguali in Mesopotamia. Ma, a differenza di Tiamat, Nun, l'oceano egiziano primordiale, non è né di genere femminile né ostile all'ordine. Nun è l'oceano primevo illimitato, senza luce e senza moto, che attende l'atto della creazione. Il creatore, di sesso maschile, è il dio sole, o, per meglio dire, il dio la cui forza e le cui azioni sono percepite dagli uomini nel sole. Nell'oscuro silenzio del caos acquatico il sole sorge — il primo giorno — e crea un punto stabile «ove il dio poteva fermarsi», come dicono i testi. Ritto sulla collina primordiale, genera da se stesso la prima coppia divina, spargendo il proprio seme. La coppia divina è costituita da Shu e Tefnut, l'Aria e l'Umidità, i quali generano una seconda coppia, Nut e

Geb, il Cielo e la Terra. Costoro, a loro volta, danno vita a quattro figli, uno dei quali è Osiride, antenato della stirpe reale egiziana. Perciò lo stato era inteso come parte dell'ordine cosmico, che si era sviluppato in una serie successiva di generazioni divine. Così, mentre in Mesopotamia si pensava che la creazione fosse il risultato di un aspro combattimento e la vita era posta su una bilancia instabile, senza alcuna certezza di durata, in Egitto si credeva che il mondo fosse sorto nello splendore della prima alba e che per l'eternità sarebbe rimasto tale e quale come era stato creato.

Dunque, in Egitto il principio creatore era maschile e non femminile. L'elemento femminile era solo il complemento di quello maschile, a partire dalla seconda generazione. Questo modo di vedere le cose è tipico del pensiero egiziano. Nel grande mito di Osiride, troppo complicato per trattarne qui, la dea vaga per tutto il paese come la Grande Madre asiatica, cercando il consorte Osiride. Ma Iside non è la madre del dio: è sua sorella, a lui subordinata in ogni aspetto.

Come il divino creatore, il maschio Osiride è anche dio della vita; in particolare, egli è la vita nella morte o, meglio, quella vita naturale che è soggetta a declino periodico. Osiride è il segreto vigore della terra, che fa crescere la pianta dal seme morto e sepolto, e fa sgorgare le acque fertilizzanti del Nilo dalle profondità della terra. Osiride si manifesta anche nella luna, che sembra sorgere dal suolo, che passa attraverso fasi crescenti e calanti.

Sono di sesso maschile anche gli dèi che impersonano la terra: Ptah e Geb. L'Egitto non conosce una «Madre Terra». Questo è un punto fondamentale nel problema di cui ci occupiamo, perché la maggior parte degli psicologi, i quali non desiderano altro che dar per scontato il fatto che la terra sia "naturalmente" considerata ovunque la madre universale, si trovano qui di fronte a un dilemma. La psicologia analitica di Jung è costretta a rinunciare a un archetipo che considera universale, e la teoria perde le basi. Infatti, in Egitto la divinità femminile è quella del cielo, Nut. Il cielo si incurva sulla terra assu-

mendo l'aspetto di una donna sorretta da Shu, dio dell'aria, oppure è raffigurato come una vacca, il simbolo egiziano della maternità.

Eppure è proprio a questo punto, per spiegare l'insolita posizione occupata dagli elementi femminili nella cosmologia dell'antico Egitto, che possiamo ricorrere con il massimo profitto all'aiuto del materiale prodotto dalla psicologia analitica. L'aspetto del cielo come madre — che acquista significato solo alla luce dell'opera di Jung — è connesso con la fede egiziana in una vita ultraterrena.

Sappiamo quanto profondamente gli Egiziani si preoccupassero dei problemi connessi alla morte. Le pitture delle tombe, il loro arredamento con testi sacri e oggetti, tutti provvedimenti costosi ed elaborati, avevano un unico fine: far superare all'uomo felicemente la crisi della morte. Quando studiamo gli innumerevoli costumi funerari e mettiamo da parte tutto ciò che l'insopprimibile paura della morte ha generato sotto forma di superstizioni e magia selvaggia, resta un'unica convinzione fondamentale: l'uomo acquista l'immortalità entrando a far parte dei grandi cicli della natura. Può raggiungere il dio sole nella sua barca; può ruotare eternamente intorno al polo celeste come una stella; ovvero può, come Osiride, rinascere ogni anno nella vegetazione, nell'inondazione del Nilo, oppure ogni mese con la luna nuova. Passare dalla vita terrena a quella eterna voleva dire rinascere. Le idee sulla rinascita derivano dalla mitologia, perché il defunto condivideva il destino di un dio. Il concetto di rinascita non può essere afferrato razionalmente e dobbiamo aspettarci di trovarlo espresso in forme paradossali, che colpiscono sgradevolmente il nostro modo di sentire. Può essere raggiunto attraverso l'unione del dio con la propria madre: egli la feconda, ed ella lo partorisce nuovamente. Per questo motivo il dio Amon era chiamato «colui che genera il proprio padre» ovvero «il toro di sua madre che gode nella vacca». Allo stesso modo il dio sole si unisce ogni sera con la dea del cielo, che ogni mattina lo ripartorisce. Nella storia della creazione che ho citato, cielo e terra — ossia Nut

e Geb — sono i genitori di Osiride. Il re morto — e assai presto qualsiasi defunto — è considerato tutt'uno con Osiride. Questo è il motivo per cui, entro i sarcofagi, viene riprodotta Nut; il sarcofago stesso è Nut, il defunto è posto nel suo interno come Osiride, che si unì con lei; e per mezzo di lei rinascerà alla vita eterna. Il simbolismo del sarcofago conferma l'osservazione di Jung che ogni spazio vuoto può prendere il posto della madre, e l'identificazione del sarcofago con la dea del cielo e la madre è inequivocabile. Se ne avessimo il tempo, vi leggerei alcuni testi che riguardano questo argomento: sono profondamente poetici e molto commoventi. Tutto il complesso delle idee riguarda il livello più profondo dell'esperienza religiosa degli Egiziani ed esprime tutta la tenerezza del bambino verso la madre e le sue speranze per il futuro.

Tuttavia, possediamo anche testi così drasticamente concreti da ricordarci i sogni in cui Freud individuò i sintomi di desideri incestuosi profondamente sentiti. Jung fu il primo a puntualizzare che questi desideri possono essere spiegati come simboli, che essi esprimono il desiderio di un ritorno alle origini e spesso una brama di rinascita. Il fatto che egli abbia compreso il significato di queste immagini oniriche apparentemente incestuose ha reso possibile l'interpretazione, per la prima volta, di molti concetti egiziani.

Per concludere, dobbiamo ricordare che la «madre terribile» non ha una parte di rilievo nella mitologia egiziana. In Mesopotamia si praticavano diversi riti di espiazione e di purificazione; è tipico che in Egitto non ve ne sia quasi traccia. È vero che esiste un mito che narra come il Creatore, stanco dell'umanità, ne avesse ordinato la distruzione per mano di una dea leonessa. Ma è un episodio isolato e le dee leonesse (Sekhmet e Tefnut) non sono molto importanti. Il mito a cui mi riferisco non esprime certo una vera sensazione di terrore, e ha una conclusione quasi grottesca. Il dio sole si pentì di aver ordinato alla dea leonessa di scatenarsi contro l'umanità e decise di far versare sul terreno, durante la notte, settemila vasi di birra tinta di rosso per farla assomigliare al sangue umano.

Al mattino la dea uscì e vide la terra coperta dal liquido. La sua faccia sembrava bella (riflessa) in esso. Ella bevve e ne fu entusiasta; si ubriacò e non riconobbe più gli uomini.

Vi era anche una dea in aspetto di ippopotamo, con zampe di leone e coda di coccodrillo, che si chiamava Ta-urt, ossia «La Grande», o «La Donna Gravida», perché aiutava nel travaglio le donne. È probabile che il suo aspetto terrificante avesse il fine di comunicare il dolore e il trauma del parto, che ella personificava. Possiamo dunque ritenere che gli aspetti pericolosi e terrificanti della Grande Madre non sono del tutto assenti in Egitto, ma molto indeboliti. Ci ritorna alla mente la definizione molto astratta data da Jung dell'archetipo come «attitudine funzionale a produrre concetti identici o simili». La presenza delle dee leonesse e ippopotamo dimostra che, benché la «madre terribile» non abbia molto peso in Egitto, essa è tuttavia presente come «attitudine».

■ Abbiamo così delineato la figura della madre in due antiche religioni, e possiamo ritornare al problema generale da cui siamo partiti, con maggiore speranza di una soluzione soddisfacente. Penso che sia ormai chiaro che la storia delle religioni, quando tenta di capire forme diverse di religione, non possa più permettersi di trascurare completamente la psicologia analitica di Jung. Questo però non significa che io concordi totalmente con le idee di Jung riguardo alla stretta connessione tra le due discipline. Jung, infatti, studia la religione per il suo valore terapeutico, non per il suo valore in sé. Anche se non possiamo negare il suo vivo interesse e la sua profonda comprensione dei fenomeni culturali, egli rimane prima di tutto un medico, per di più figlio di un pastore. Per lui la psicologia è, innanzitutto, cura delle anime. Egli scrive: «...la storia delle religioni [...] è un tesoro di forme archetipe da cui il medico può trarre utili paralleli e illuminanti paragoni al fine di calmare e chiarire una coscienza in tumulto».

Ma riconoscere che le grandi creazioni mitiche e poetiche dell'umanità possono servire come esempi per l'uomo moderno afflitto da angosce è diverso dall'affermare che miti e poesie esprimono gli stessi problemi dei sogni e delle immaginazioni individuali. È tuttavia questa seconda alternativa che Jung sceglie, quando dice che «tutti i temi mitologici [...] riguardano in ultima analisi l'inconscio». Egli è convinto, infatti, che la mitologia esprima gli stessi «fatti intrapsichici» espressi dai sogni e dalle fantasie dei suoi pazienti.

Ora, non è proprio questo il caso. I miti non riguardano mai gli individui, ma la comunità degli uomini. Possiamo evitare di prendere in considerazione la spinosa questione della parte giocata dal genio individuale nella loro formazione, poiché, così come li conosciamo, i miti sono sorretti dal consenso della comunità, e sono significativi per la comunità in generale. Per fare un esempio, vorrei ricordare il lamento su Adone o su Tammuz nel pieno dell'estate, o il mutamento dal dolore alla gioia durante la festa del Nuovo Anno, quando la Grande Madre ritrova il dio, lo risveglia e celebra le nozze con lui. Qui abbiamo un mito rappresentato e vissuto nel rito. Le litanie che lo accompagnano echeggiano il sentimento di profonda depressione che si impadronisce dell'uomo moderno quando è implicato in un conflitto interiore insolubile. Jung attribuisce questa somiglianza di sintomi ad un'identica causa, quando scrive: «Quello che noi chiamiamo il blocco della libido è, per l'uomo primitivo, un fatto grave e concreto: la sua vita non scorre più normalmente; le cose perdono il loro fascino; piante, animali e uomini languiscono». È una descrizione bella e suggestiva dello stato d'animo espresso dal lamento su Tammuz. Ma è un fatto concreto che nell'estate mesopotamica le cose perdono il loro fascino, e piante, animali e uomini languiscono. Qui non si può parlare di ostacoli alla libido o di blocco delle energie vitali di una persona a causa di complicazioni psicologiche. È una crisi annuale ricorrente che determina la lamentazione, non un conflitto mentale. L'angoscia dell'uomo è legata a quella della natura vivente ed è questa la ragione

per cui il lutto degli uomini è lo stesso di quello della Grande Madre. Né l'inizio né la fine delle lamentazioni sono determinati da stati «intrapsichici» o da alcunché di diverso dall'effettivo corso degli eventi naturali. Una situazione critica trova una soluzione simbolica in azioni che anticipano un miglioramento, ovvero coincidono con esso.

Lo stesso avviene in Egitto, con la differenza che qui i riti periodici hanno origine dal crescere e decrescere delle acque del Nilo e non dalla siccità e dalla pioggia. Nella tarda primavera, quando il Nilo diminuiva di giorno in giorno nella profondità del suo alveo, si piangeva Osiride; nell'autunno, quando l'inondazione si ritirava dai campi e i semi venivano sparsi nel fango fresco, si celebravano i funerali e la resurrezione del dio.

Questi riti manifestano la soverchiante preoccupazione degli uomini per qualcosa che non riguardava le singole persone, anche se ogni membro della comunità ne dipendeva totalmente. Ma consideriamo, dall'altra parte, uno di quei concetti puri che non vengono espressi in azioni comuni, come l'idea egiziana della rinascita, e vedremo che un'interpretazione in chiave di psicologia individuale può sviarci notevolmente. Toni Wolff scrive, nella sua *Introduction to the Principles of Complex Psychology*:

> Il simbolo della rinascita indica sempre il concetto fondamentale di trasformazione spirituale quale si ritrova nei riti di iniziazione primitivi, nel battesimo nell'antico senso cristiano ovvero nella corrispondente immagine onirica di un uomo dei nostri giorni.

Ciò può essere vero per quel che riguarda la psiche individuale; per i popoli antichi e primitivi invece la rinascita non era affatto un simbolo, ma la realtà cui essi aspiravano. In Egitto si immaginava questo evento futuro come un ritorno alla madre. Il morto, come Osiride, si univa alla madre Nut, dea cielo, giacendo nel sarcofago, con il quale la si identificava, come se fosse racchiuso nel suo corpo, per essere da lei nuovamente partorito. Non si tratta in questo caso di trasformazione spiri-

tuale, e l'equivalente della rinascita, nel rito cristiano, non è il battesimo ma la resurrezione dei defunti al momento del Giudizio Universale.

L'eccessiva considerazione attribuita da Jung ai temi derivanti dalla psicologia dei singoli per lo sviluppo e l'efficacia dei miti ha dato luogo a conclusioni fuorvianti. Lo ha portato, infatti, ad una totale incomprensione della vita storica dei simboli. Si può accettare l'idea che i concetti mitologici sorgano dall'inconscio; è vero infatti che non sono allegorie complesse e raffinate. Sono, in primo luogo, invenzioni spontanee che devono la propria esistenza ad un'ispirazione, una visione o alla forza di una rivelazione. Ma la prima fase di un simbolo, la sua apparizione originaria, non ne determina di necessità il significato negli stadi successivi di sviluppo. Dal momento in cui esiste, la forma in cui esso è stato forgiato acquista vita e potere di resistenza suoi propri; non si può prevederne il destino dal senso primitivo. Vorrei illustrare questo concetto con tre esempi.

Quando nel 1895 Warburg si recò presso gli Indiani Pueblo, compì un interessante esperimento in una scuola americana ove studiavano bambini indiani: narrò loro una favola tedesca ove si parlava di un temporale e chiese ai piccoli Indiani di illustrarla. Su quattordici bambini, dodici disegnarono i lampi come fanno i bambini bianchi, ossia mediante una linea a zigzag; gli altri due disegnarono un serpente. Sarebbe ovviamente privo di senso applicare in questo caso l'intero apparato dell'interpretazione psicologica dell'immagine del serpente nei sogni, ove esso ricorre tanto spesso quanto nella mitologia. I due bambini, evidentemente, conoscevano bene i disegni sacri, che riproducevano i lampi come serpenti, che i Pueblo eseguono in occasione delle loro maggiori festività e con i quali sono anche soliti ornare utensili e recipienti. Certo, l'equivalenza originariamente era dovuta a una sorta di visione, ma sarebbe errato fare riferimento a quest'ultima. Infatti, i simboli hanno una continuità nella tradizione — o meglio, nella «memoria sociale», come la definiva Warburg — proprio a cau-

sa del loro significato per la vita dell'intera comunità.

Nel caso ora esposto, un simbolo ha conservato il significato originale. Ma con il trascorrere del tempo i simboli possono mutare il senso primitivo. Ogni simbolo che continua ad esistere racchiude in sé la sfida di una nuova interpretazione, grazie alla quale esso può adattarsi ad una particolare situazione storica. Nel periodo più antico della storia egiziana Iside era il trono reale divinizzato. Il mito di Osiride la trasformò nell'immagine ideale della consorte; la sua sollecitudine verso il figlio nato da questo matrimonio, Horo, la rese perfettamente idonea a ricoprire il ruolo della madre, benché come tale ella non sia mai stata considerata importante in Egitto, dove Nut e la vacca Hathor rimasero le principali dee madri fino in epoca tarda. Le religioni misteriche di età ellenistica, tuttavia, determinarono uno spostamento di devozione da Osiride a Iside, e fu in qualità di dea madre misericordiosa che Iside godette della venerazione popolare in ogni parte dell'Impero romano, per tutto il periodo imperiale.

In questo caso, l'importanza del simbolo si è considerevolmente accresciuta. Ma succede anche l'opposto. Quando gli artisti e i poeti del Rinascimento affrontano il tema di Venere e Adone, in esso rimane solo un'eco dello splendido mito dell'Asia anteriore antica, perché il Rinascimento lo conobbe unicamente nella versione edulcorata di Ovidio.

Vorrei ora condensare in quattro punti il mio pensiero su come dovrebbero essere modificate le teorie di Jung e della sua scuola:

1. Il repertorio di immagini della mitologia riguarda i problemi della comunità in generale e non quelli dei singoli individui.

2. Queste immagini venivano spesso rese operanti in certi momenti di passaggio dell'anno considerati cruciali per la vita della comunità; ovverosia le solennità venivano celebrate in risposta a condizioni obiettive e non a necessità individuali «intrapsichiche».

3. Il significato delle immagini della mitologia risiede nel loro contenuto manifesto; esse non esprimono contenuti dell'inconscio repressi, non ammessi o compensatori.
4. Le immagini della mitologia non possono essere considerate universali o necessarie.

Nella prima parte di questa conferenza ho osservato che le somiglianze nelle mitologie di popoli diversi ci conducono in un territorio sconosciuto allo storico. La mappa che speravamo di ottenere dagli psicologi si è dimostrata inaffidabile.

Nutro, tuttavia, la speranza che la nostra discussione sulla teoria degli archetipi abbia reso il territorio in cui dobbiamo aggirarci meno misterioso; i nostri usuali strumenti storici si sono dimostrati validi. Qui, come dovunque, abbiamo necessità di un esame accurato e chiarificatore degli elementi individuali. E la nostra capacità di comprensione è stata effettivamente molto arricchita dall'opera di Freud e di Adler, come da quella di Jung. Se ci attendiamo che questi studiosi ci diano un'interpretazione bella e pronta dei miti, il risultato è solo confusione; essi però ci hanno consentito una più profonda comprensione dell'esperienza umana. Ricorderete lo schema tracciato da Jung dell'archetipo della madre, con tutta la relativa serie di immagini e concetti apparentemente sconnessa, ma che egli ha dimostrato essere, nella pratica, emozionalmente coerente. In determinate circostanze i sentimenti di amore, paura o colpa ispirati dalla madre possono confluire nell'attaccamento alla casa e al paesaggio; possono trasformare il significato di certi concetti — il Regno di Dio, la Saggezza — o di certi elementi naturali — il bosco, il mare, il serpente. Ciò che abbiamo imparato in primo luogo a comprendere non è il contenuto di immagini e simboli, ma la varietà di sentimenti che li producono. È questa comprensione che, in ogni caso, dischiude il mondo delle idee nelle quali i sentimenti trovano espressione da un popolo all'altro, in variazioni continuamente mutanti.

Ruth Benedict, allieva di Boas e di Cassirer, annota le belle

parole di un capo indiano, con il quale discuteva sulla differenza delle rispettive culture. Il capo indiano credeva che la differenza fosse inevitabile perché, disse, «agli inizi Dio diede a ciascun popolo la sua coppa d'argilla e da questa coppa essi bevvero la vita». Molte coppe si somigliano un poco tra loro; ma solo se arriveremo a conoscere le particolarità di ognuna potremo capire quanto fiele e quanto miele contengano.

Le solennità religiose ufficiali in Egitto e in Mesopotamia

Se vogliamo cercare di capire il significato delle grandi solennità religiose celebrate in Egitto e Mesopotamia, dobbiamo ricorrere a due gruppi di fonti: greche e locali. Qui mi servirò soltanto della documentazione locale, perché tutti gli autori greci che ci interessano richiedono conferme. Sarebbe naturalmente assurdo negare che Erodoto e Plutarco fossero in possesso di un gran numero di notizie sui loro contemporanei vicino-orientali che oggi ci sfuggono. Ma i Greci trattavano con alterigia tutto ciò che era barbaro e temo che i loro racconti si possano paragonare ad una certa collezione di terrecotte greche delle quali, mi assicurava il direttore del museo in cui erano conservate, non era falso più del dieci per cento: solo che non era sicuro quali fossero le vere e quali le false.

Le fonti originali, sia scritte che iconografiche, sono narrazioni di solennità ufficiali che, nel Vicino Oriente antico, riguardavano immancabilmente la sfera religiosa. Solo le festività insignificanti potevano aver carattere secolare; ma tutto ciò che riguardava la comunità era legato strettamente al so-

vrumano. Le solennità religiose ufficiali hanno sempre avuto un peso sui rapporti del popolo con gli dèi. Segnavano infatti una fase critica del rapporto e miravano a una reintegrazione, a un riaggiustamento o a un rinnovamento. La crisi che dava occasione alla celebrazione della solennità poteva avere origine sia nella sfera umana che in quella sovrumana; poteva essere un evento storico o un fatto naturale, come un periodo di siccità o un'inondazione. Naturalmente, anche i fatti storici non erano disgiunti dal volere divino. Per questo una vittoria o una disfatta influenzavano i rapporti del popolo con i suoi dèi e le solennità religiose erano il punto di partenza delle grandi imprese edilizie, che noi consideriamo soprattutto sotto l'aspetto economico, ma che per gli antichi rivestivano, prima di tutto, significato religioso.

In entrambi i casi ricordati — crisi originate da eventi storici o naturali — la situazione si presentava eccezionale e si doveva ricorrere a misure speciali, escogitate per l'occasione. Vi erano però anche solennità che si celebravano periodicamente, in tutti i momenti cruciali del calendario agricolo, per la luna nuova e la luna piena e, soprattutto, in occasione del cambio di stagione. Per gli antichi, infatti, questi erano momenti critici. Si potrebbe pensare che in simili casi il ripresentarsi regolare dei fenomeni facesse diminuire la sensazione di necessità e di crisi, ma i testi provano che così non era. Infatti, qui ci troviamo di fronte a quella che è stata definita «una concezione drammatica della natura» [1]. Non si riconoscevano l'astrazione e l'immutabilità delle leggi naturali. La morte era sentita come la temporanea vittoria di un potere ostile e, al contrario, l'arrivo della primavera dopo l'inverno e delle piogge d'autunno dopo l'estate era considerato l'esito favorevole di conflitti, di mutamenti della sorte di alcune divinità. Ora, il modo in cui avveniva il cambiamento — se le piogge giunge-

[1] A.J.L. Wensinck, «The Semitic New Year and the Origin of Eschatology», *Acta Orientalia*, I, 1923.

vano presto o tardi, se il Nilo recava un'inondazione scarsa, abbondante o eccessiva e pericolosa — determinava la differenza tra carestia e prosperità; la comunità non poteva osservare con indifferenza il corso della natura o restare passiva. Doveva partecipare al fianco di quelle forze da cui dipendeva completamente. E, in ogni caso, si doveva allineare *ex novo* con il complesso di poteri che emergeva quando il cambiamento era stato completato.

Le solennità del Vicino Oriente, dunque, ebbero sempre un fondo di grande serietà, di qualunque tipo fossero le cerimonie che ne facevano parte. Si riteneva che qualcosa di suprema importanza si verificasse nel corso del loro svolgimento. La solennità non consisteva solamente in un rito dilatato su grande scala; e la tipica atmosfera festiva, con la relativa eccitazione, l'aspettativa, il raccoglimento, l'esuberanza non era solo un elemento accessorio allo svolgersi di cerimonie che avevano un ampio potere di suggestione. La cerimonia solenne trasferiva il rituale in una cornice non ritualistica; ovvero, più precisamente, i responsabili ufficiali e i celebranti da un lato e il popolo dall'altro entravano in un nuovo e reciproco modo di contatto. I sacerdoti portavano all'aperto oggetti sacri e compivano azioni di carattere sacro alla presenza del popolo. Il popolo, a sua volta, era preparato a vedere e a partecipare: tutti si riunivano, abbandonando i campi e le botteghe, lasciando da parte ogni tipo di affari; e, per breve tempo, prendevano parte a misteri da cui usualmente erano esclusi. Ma durante la solennità il ruolo del popolo era essenziale, poiché contribuiva a creare la solennità stessa. Infatti la manifestazione pubblica ufficiale era correlata all'attesa popolare. Da qui una tensione caratteristica che, all'atto della partecipazione, si risolveva in una sensazione di compimento. Pubblica solennità e desiderio di parteciparvi, tensione e senso di compimento sono l'essenza di un'atmosfera veramente festiva.

Quest'atmosfera si veniva formando lentamente. Nessuna grande solennità del Vicino Oriente durava meno di due giorni; parecchie continuavano per dodici giorni o più. Durante

questo periodo gli attori e il pubblico, i sacerdoti che compivano i riti e la folla variopinta che vi assisteva, creavano insieme una forma di esistenza temporanea e separata, una realtà isolata da quella quotidiana. Davano vita a un mondo in cui, per un attimo passeggero, si incontravano l'umano e il divino. Quando seguiamo nei particolari lo svolgersi di queste solennità, ci sembra di assistere all'invocazione di poteri sovrumani, a come li si circuiva con le elaborate espressioni del cerimoniale, e a come, alla fine, vi si attingeva. E si credeva fermamente che la nazione derivasse la propria forza da questo contatto.

Le occasioni in cui si cercava il contatto erano tante che non credo ci gioverebbe molto tentare di conferire loro ordine e sistematicità. Piuttosto, descriverò alcune solennità nei particolari per mostrare quanto siano rivelatrici del modo di vedere e dell'atteggiamento fondamentale del popolo verso la religione. Ho già effettuato una sommaria distinzione tra solennità ricorrenti ad intervalli regolari e altre che si celebravano in occasione di eventi o imprese eccezionali. È significativa la mancanza di testimonianze su festività di questo secondo tipo in Egitto. Là, infatti, la fede in un fondamentale equilibrio cosmico e in un'armonia predestinata faceva sì che tutti gli eventi storici favorevoli apparissero come la semplice riaffermazione dell'ordine prestabilito e gli atti di rivolta come inevitabili turbamenti superficiali, da ignorare piuttosto che da sottolineare con celebrazioni rituali. In Mesopotamia prevaleva, invece, un punto di vista del tutto opposto, e inizierò descrivendo una cerimonia nota come «Lamentazione sulla distruzione di Ur» [2]. Questa grande città sumerica, sede della regalità per tutto il paese, era stata sconfitta da una confederazione di popoli delle montagne e del deserto nel 2000 a.C. circa, e spaventosamente devastata. I superstiti si raccolsero nelle rovine per una ce-

[2] S.N. Kramer, «Lamentation over the Destruction of Ur», *Assyriological Studies*, 12, 1940.

Figg. 19-20. Tritoni raffigurati su vasi corinzi.

Fig. 21. Sfinge. Da un vaso corinzio.

Fig. 22. «Albero sacro» e grifoni. Decorazioni di un vaso corinzio.

Fig. 23. Mostro raffigurato su un vaso corinzio.

Fig. 24. Sommità di un'insegna. Bronzo del Luristan.

Fig. 25. Motivi decorativi che compaiono nelle miniature del Libro di Kells.

Fig. 26. Impronta proveniente da un sigillo dell'inizio del secondo periodo dinastico.

Fig. 27. Leoni in festa. Impronta proveniente da Ur.

Fig. 28.

Fig. 29.

Fig. 30.

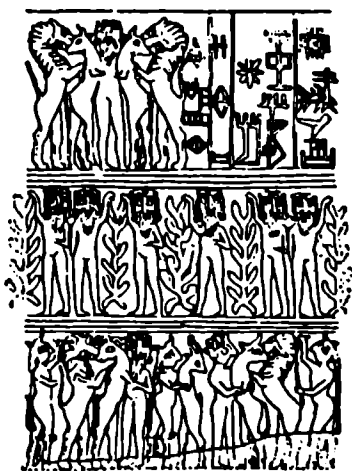



Fig. 31.

Figg. 28-31. Impronte provenienti da Lagash: sigilli di Lugalanda.

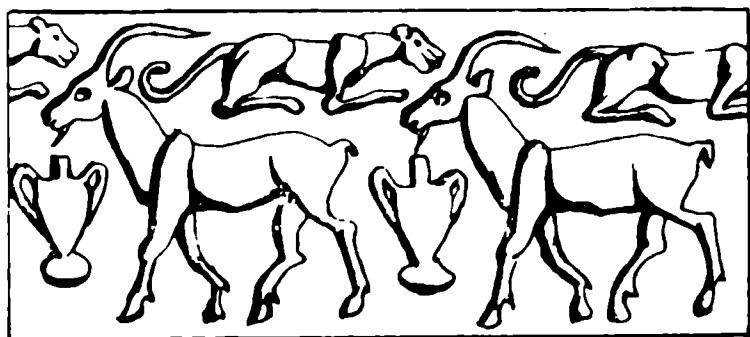
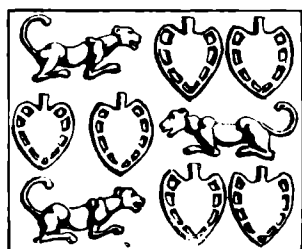



Fig. 32. Motivi su sigilli mesopotamici del periodo di Uruk.

h
i
j
k
l
m

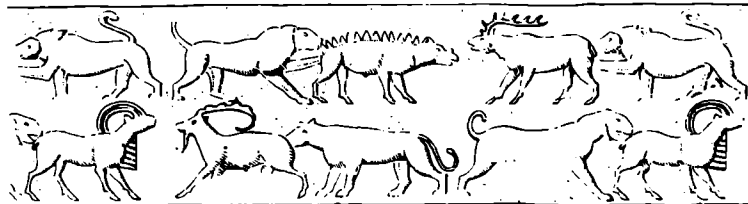
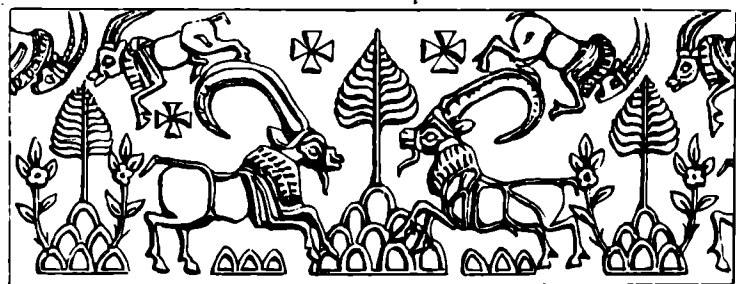
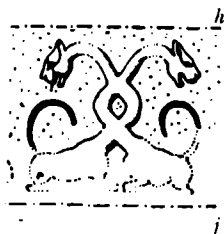
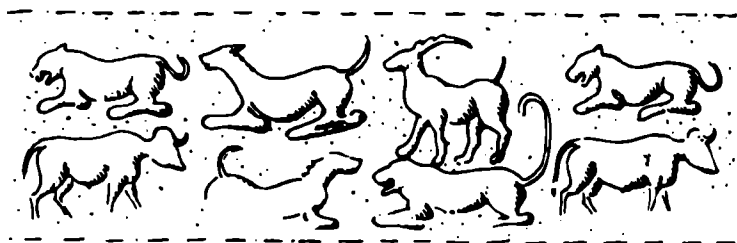
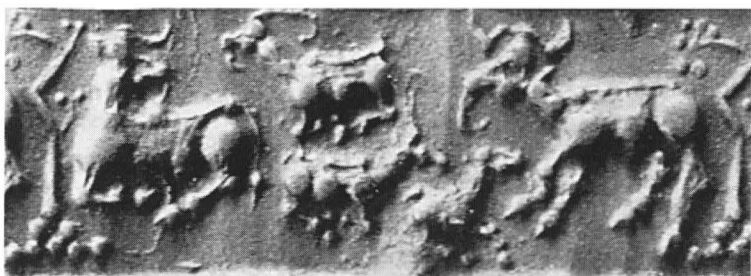
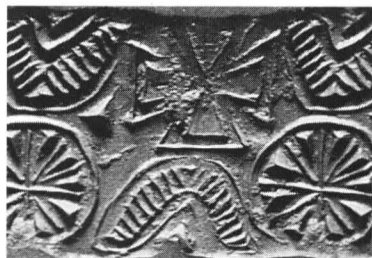



Fig. 33. Sigilli mesopotamici della prima metà del periodo di Gemdet Nasr.

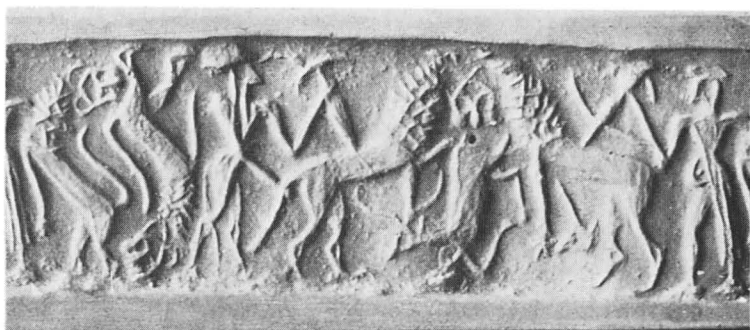
f

g

h

i

j

a

b

c

d

Fig. 34. Sigilli mesopotamici dell'inizio del secondo periodo dinastico.

e

f

g

h

i

j

b

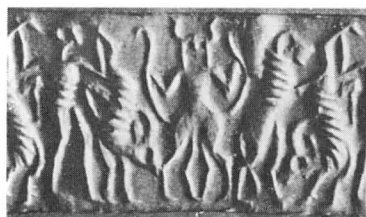
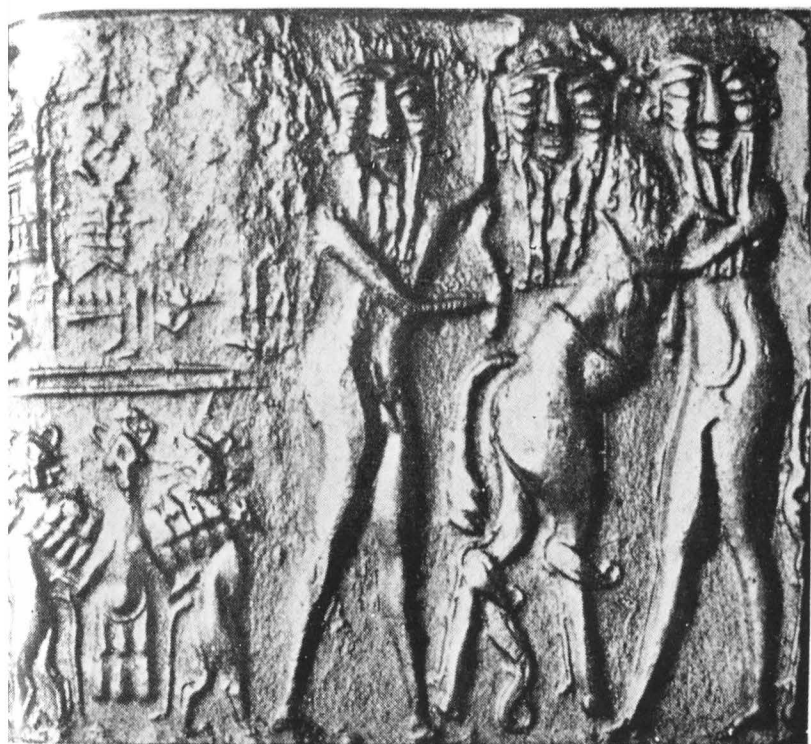
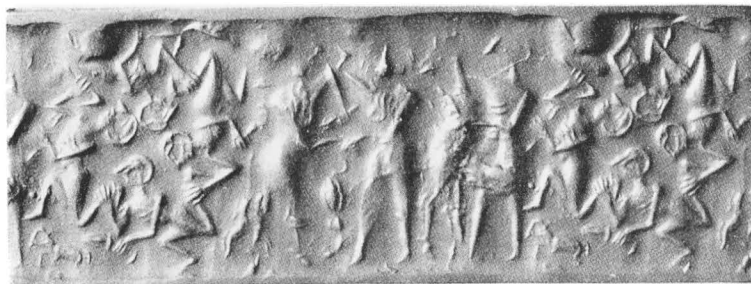



Fig. 35. Sigilli dell'inizio del terzo periodo dinastico.

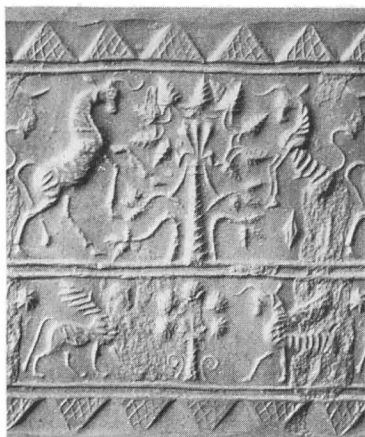
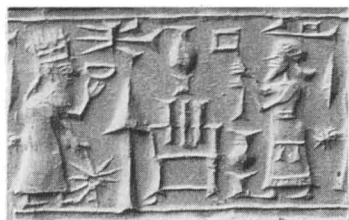



Fig. 36. Sigilli assiri. XIII-X *sec. a.C.*

e

f

g

h

i

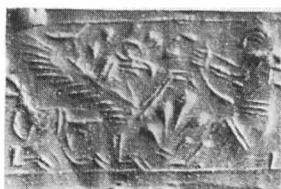
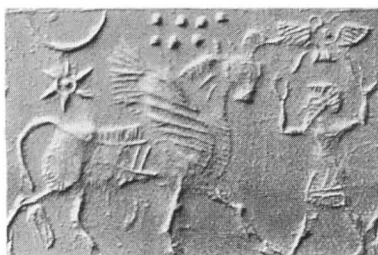



Fig. 37. Sigilli assiri. 750-650 a.C.

g

h

i

j

k

l

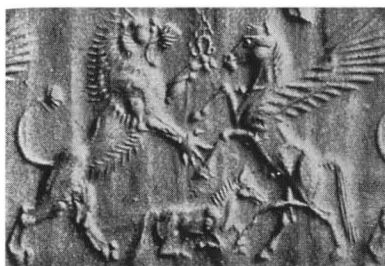
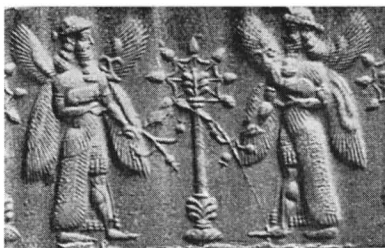
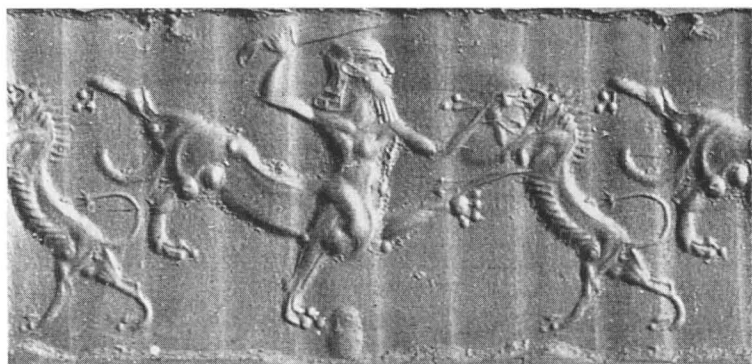
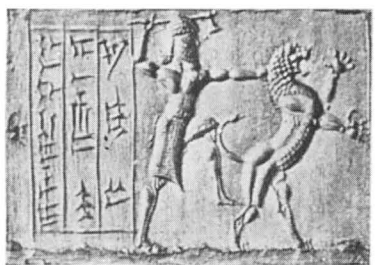



*Fig. 38. Sigilli assiri (*a, c*) e neo-babilonesi.*

h

i

j

k

l

a

b

c

d

e

f

g

h

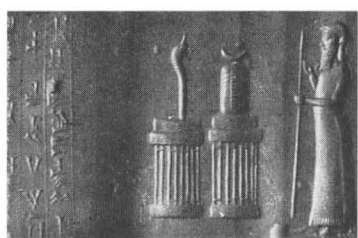
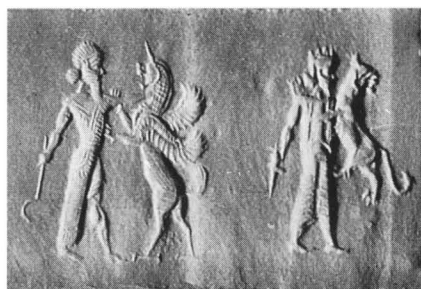
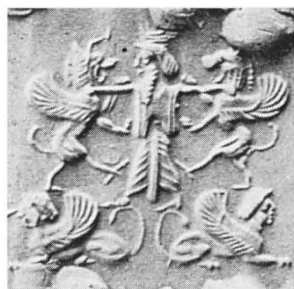
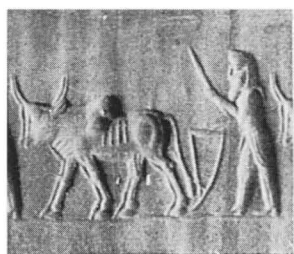
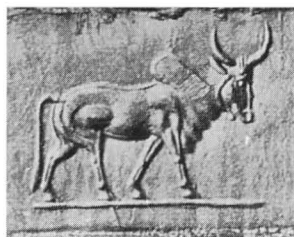
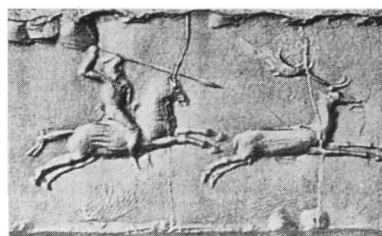
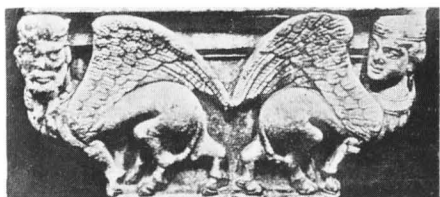



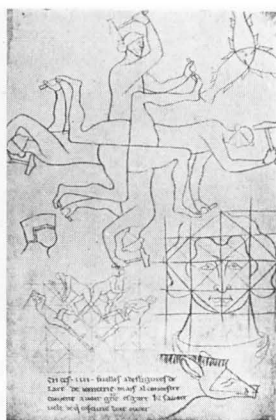
Fig. 39. Sigilli del periodo achemenide.

a

b

c

Fig. 40. Motivi mesopotamici nell'arte europea.

d

e

f

g

h

Fig. 41. Sigillo siriano.

rimonia caratteristica. La parte principale era sostenuta da una speciale classe di sacerdoti, i *kalu*, la cui esistenza è rivelatrice di come gli abitanti dell'antica Mesopotamia intendessero i rapporti con gli dèi. Era, infatti, compito specifico del *kalu* «blandire i cuori degli dèi» e a tal fine lo si chiamava in quasi tutte le occasioni in cui ci si avvicinava alle divinità. Il sacerdote intonava litanie, accompagnato dal flauto e dai tamburi, e i ritornelli frequentemente ripetuti, che conferivano a questo tipo di inni uno strano sapore di incantesimo, erano ritenuti senza dubbio capaci di indurre gli dei alla benevolenza. Tali inni vengono talora definiti «salmi penitenziali», ma è un fraintendimento. Qui non si tratta di penitenza, ma solo di dolore. Anche nel caso di Ur non vi sono prove che il popolo considerasse la catastrofe una punizione mandata dagli dèi. Gli dèi agivano piuttosto arbitrariamente; come dice un altro testo:

> Sin dagli antichi giorni quando il paese fu fondato, i termini della regalità sono stati mutati costantemente.
> Per quanto riguarda la regalità di Ur, i suoi termini ora sono stati mutati per un termine differente [3].

In tali condizioni, bisognava avvicinarsi agli dèi sfidando le gravi bizzarrie di un'inesplicabile malevolenza. Era necessario tentare l'approccio, tuttavia, perché senza gli dèi la comunità frantumata non si poteva ricostruire. Così, il popolo assisteva, mentre il *kalu* intonava inni che, anche in traduzione, sono allo stesso tempo impressionanti e commoventi. In essi sono descritti il disastro, come una tempesta suscitata da Enlil, e la disperazione del dio cittadino; il popolo cantava i ritornelli con i sacerdoti.

Potete forse ritenere strano il fatto che io abbia citato questa cerimonia trattando di solennità pubbliche, ma essa rispetta in ogni particolare la prassi festiva in uso in Mesopotamia. L'atmosfera cupa è tipica dell'occasione, ma anche in questo

[3] Th. Jacobsen, in *Journal of Near Eastern Studies*, II, 1943, p. 171.

caso la cerimonia otteneva un nuovo avvicinamento agli dèi e quindi trasformava la disperazione assoluta in cui era cominciata in uno stato d'animo da cui poteva partire un nuovo inizio. Il brano conclusivo è questo:

O Nanna, la tua città, che è ritornata al suo posto, ti esalta.

Ho citato questo particolare episodio come esempio di un atto di culto eccezionale, in contrasto con quelli che venivano ripetuti periodicamente. I due tipi non erano, naturalmente, del tutto separati. Un'occasione speciale poteva conferire particolare significato ad una celebrazione ricorrente. Questo accadeva in Mesopotamia, ad esempio, e in forma piuttosto drammatica, nel rito sumerico delle nozze divine, quando al re veniva ordinato di impersonare lo sposo. Il matrimonio della dea madre veniva celebrato ad ogni inizio di anno, perché significava il rinnovarsi della fecondità della natura. Ma il re non faceva la parte dello sposo secondo una regola fissa. In Mesopotamia, infatti, il mondo divino e il mondo umano erano considerati incommensurabili. Solo per un periodo relativamente breve, nella seconda metà del III millennio a.C., e solo in alcune città del Sud, nel paese di Sumer, il re talora faceva la parte di Tammuz[4]. Quando ciò accadeva, era per esplicito ordine della dea. Ad esempio, uno di questi re — Ishme Dagan — inizia così un'iscrizione: «Sono colui che Inanna (Ishtar), regina del cielo e della terra, ha scelto come suo amato marito». Non sappiamo come la dea rivelasse la propria volontà — il modo normale era per mezzo di sogni e presagi — e non sappiamo come fosse rappresentata nella cerimonia. Sappiamo, tuttavia, che ella era sempre la personalità più forte. Un testo ha conservato i diversi inni che si cantavano nel momento misterioso che precedeva l'entrata del re nella stanza da letto, quando egli si trasformava, o si fondeva, nel dio Tammuz. Un

[4] H. Frankfort, *Kingship and the Gods*, Chicago 1948, p. 295 ss.

altro contiene la descrizione di altre parti della cerimonia[5]. All'inizio si ha una serie di inni in lode della dea Ishtar come stella della sera, ossia come pianeta Venere (che chiamiamo Venere perché era considerato in Mesopotamia una manifestazione di Ishtar). Gli inni hanno carattere di incantesimi, e mirano forse a «blandire il cuore» della dea per rendere possibile il contatto. Il brano finale ne descrive l'arrivo: si potrebbe quasi dire che ella stia dirigendosi verso la città ove debbono celebrarsi le nozze. Ma il testo descrive soltanto la sua apparizione nel cielo della sera e l'omaggio che le rivolgono le creature viventi; ella è chiamata «mia Signora».

Il popolo guarda verso le montagne...
Il bue al giogo muggisce
Le pecore nell'ovile sollevano la polvere con le zampe
Le capre e gli asini selvatici ed errabondi, le creature viventi del deserto...
I pesci dell'abisso, gli uccelli del cielo,
Si agitano all'apparire della mia Signora nei nidi e nelle tane
Le creature erranti del paese piegano le ginocchia davanti a lei.

Poi sono descritte le nozze sacre e si devono notare due fatti. In primo luogo, si ha cura di introdurre il popolo nella descrizione; il testo non tratta di un rito relativo alla regalità, ma di una solennità cui partecipa la comunità. Gli antichi abitanti della Mesopotamia si autodefinivano «Teste Nere»; il termine rimase nell'uso corrente e si ritrova nel brano che ora citeremo. In secondo luogo, il sovrano è chiaramente del tutto sottomesso alla dea. Ella è anche chiamata qui «mia Signora» o «Signora del Palazzo».

Nel palazzo chiamato «Casa dell'Istruzione del Paese»
Nella casa del re della contrada
Nella casa dell'Eufrate

[5] E. Chiera (ed.), *Sumerian Religious Texts*, Upland, 1924. Le traduzioni in inglese sono del prof. Th. Jacobsen.

Hanno le Teste Nere della contrada, tutte insieme,
Collocato un seggio per la divina Signora del Palazzo.
Su di esso il re, che è un dio, prende posto.
Per custodire il soffio della vita di tutta la contrada
Per celebrare correttamente i riti nel giorno in cui la luna non si vede
È stato, nel giorno del Nuovo Anno, giorno del rito,
preparato un letto per la mia Signora.

Il fine della solennità è qui chiaramente esposto: «custodire il soffio della vita di tutta la contrada», ossia la fecondità della natura quando rivive dopo l'inverno o dopo l'estate.

In sintonia con gli intenti della festività, l'unione della coppia divina è seguita da una festa, con il re e la dea seduti sul trono a baldacchino davanti al popolo riunito in assemblea. Il dispiegarsi della ricchezza è presagio di prosperità per l'anno appena iniziato. Il testo dice:

Attorno alle spalle della sua amata sposa egli ha posto il braccio
Come la luce ella ascende al trono sulla grande piattaforma
Il re, come il sole, siede accanto a lei.
Abbondanza, piacere, ricchezza sono allineati davanti a lei,
Un suntuoso pasto è posto davanti a lei.
Le Teste Nere sono schierate davanti a lei.

Segue un passo mal conservato che parla di musica e di cantori, e, infine, ancora una volta è ricordato il popolo:

Il palazzo è in festa, il re si rallegra,
Il popolo trascorre la giornata nell'abbondanza.

Se, con queste citazioni, sono riuscito a dare un'idea dello stato d'animo caratteristico dell'occasione, sarà anche chiaro che le celebrazioni, lungi dall'essere unicamente fonte di divertimento, raggiungevano un campo al di là dell'azione umana. Si potrà certo dire che proprio questo è lo spazio del rito — e anche della magia — e non cercherò di operare distinzioni precise in concetti che si fondono continuamente tra loro.

Devo, però, ancora una volta sottolineare la differenza tra la festa ed il rito, citando una lettera che descrive lo svolgersi di un matrimonio divino. È stata scritta circa 1500 anni dopo la redazione del nostro testo ed era diretta ad un re d'Assiria. I re d'Assiria non prendevano mai parte in prima persona alla cerimonia, ma, poiché erano i responsabili del culto, ricevevano rapporti quotidiani sul suo svolgersi. Qui è praticamente certo che il dio Nabu e la dea Tashmetum erano rappresentati da statue.

Al re, mio signore, il tuo servo Nergal-Sharrani: saluti al re mio signore. Nabu e Marduk benedicano il re mio signore.

Domani, ossia il quarto (giorno del mese di) Iyyar, verso sera, Nabu e Tashmetum entreranno nella stanza da letto. Nel quinto (giorno) sarà loro recato da mangiare cibo regale, alla presenza del soprintendente al tempio. Una testa di leone e una torcia [?] saranno portate nel palazzo. Dal quinto al decimo (giorno) gli dèi staranno nella stanza da letto, e il soprintendente al tempio starà con loro. All'undicesimo [giorno] Nabu uscirà, eserciterà i suoi piedi, andrà alla riserva di caccia; ucciderà buoi selvaggi; poi ritornerà e soggiornerà nella sua dimora.

[...] Ho scritto al re mio signore affinché il re mio signore conosca [tutto ciò][6].

Qualunque cosa accadesse in questo caso — e il resoconto concreto mi sembra assai meno stimolante per l'immaginazione dell'antico poema — ci troviamo di fronte a un rito, non ad una festività. Il popolo non è assolutamente implicato e tutte le azioni rimangono di pertinenza dei ritualisti di professione.

Ho definito il più antico racconto delle nozze sacre, in cui un re divinizzato faceva la parte dello sposo, un esempio di rito periodico cui circostanze eccezionali potevano aggiungere un particolare significato. Vi è esemplificata anche un'occasione in cui la divina condiscendenza si manifesta in un mortale prescelto. Quest'ultimo evento, come ho già detto, era ra-

[6] R.H. Pfeiffer, *State Letters of Assyria*, New Haven 1935, p. 156, n. 215.

ro in Mesopotamia. Era invece la regola in Egitto, perché il faraone, come certi re africani contemporanei, trascendeva la condizione umana. Aveva a sua disposizione forze che potevano modificare anche il corso degli eventi naturali. Non venne mai divinizzato, perché era di essenza divina. Infatti era generato da un dio, come mostrano alcuni rilievi templari e come dichiarano esplicitamente i testi di tutti i periodi. Di conseguenza, era naturale che il faraone avesse l'incarico esclusivo di tenere i rapporti tra gli uomini ed il soprannaturale. Anche nei riti quotidiani, in tutti i templi del paese, il sacerdote officiante si autoconferiva legittimità all'inizio delle cerimonie pronunciando queste parole:

> Sono il sacerdote. Il re mi ha inviato a contemplare il dio[7].

Nelle grandi festività il re presenziava in persona e ne era il protagonista principale. Anche il popolo vi prendeva parte in massa, non solo mediante funzionari che lo rappresentavano. In alcuni rilievi certi personaggi raffigurati ai margini delle scene sono esplicitamente definiti «sudditi» o «popolo». Costoro non si limitavano ad ammirare lo spettacolo. In una scena che mostra il re che assiste alla festa annuale del «seppellimento di Osiride», quando si erige il pilastro entro cui il dio risuscita, il popolo è ben rappresentato[8]. Alcuni danzano, ma altri sono impegnati in una lotta fittizia con steli di papiro. Erodoto assisté ad un rito simile a Papremis, nel Delta, quando il popolo cercava di impedire al dio Horo l'entrata nel tempio di Iside, sua madre, con cui egli (come ora sappiamo dai testi egiziani) intendeva unirsi: espressione mitologica che simboleggiava il conseguimento dell'immortalità attraverso la rinascita, ricorrente in Egitto in diverse varianti. Le finte batta-

[7] A. Moret, *Le rituel du culte divin journalier en Egypte*, Paris 1902, pp. 42-43; p. 55.
[8] A. Fakhry, «A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes», *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte*, XLII, 1943, tav. XXXIX.

glie degli antichi Egiziani trovano un parallelo moderno tra gli Shilluk del Sudan, i quali impiegano steli di sorgo (*dhurra*) al posto dei papiri in un combattimento che si svolge in occasione dell'incoronazione di un nuovo re e che ha luogo immediatamente prima che il re entri nel tempio ove diverrà l'incarnazione del dio Nyakang[9]. In tutti questi casi il rito mostra di voler conseguire qualcosa che è, in un certo senso, ritenuto sconveniente e la finta battaglia rende palese l'attesa opposizione al conseguimento del fine; allo stesso tempo, supera l'opposizione. Le battaglie simulate sottolineano il carattere critico della solennità di cui sono parte.

È possibile farsi un'idea del divertimento popolare nel corso di solennità ufficiali dai rilievi di Tutankhamon nel tempio di Luxor, nonostante siano fortemente danneggiati[10]. Vi è rappresentata la festa di Opet, che, come molte solennità locali, consisteva in una visita degli dèi ai templi vicini. In questo caso Amon di Tebe, la dea Mut e il loro figlio Khonsu si recavano dal tempio principale di Karnak al tempio di Luxor, due miglia a monte del fiume. Dicendo che gli dèi «andavano» uso la lingua dei testi di allora, perché non sappiamo esattamente chi si spostava. Non sono giunte fino a noi immagini cultuali: le figure in pietra degli dèi che si trovano nei nostri musei erano ospitate nelle corti e nei colonnati dei templi. L'immagine, o l'oggetto, in cui si credeva che il dio risiedesse era racchiusa in un piccolo tabernacolo nel *sancta sanctorum*; i testi relativi al rituale quotidiano dei templi ne parlano come se fossero antropomorfe, ed è molto verosimile che consistessero in una piccola statua d'oro — minerale chiamato «la carne degli dèi». Qualunque fosse l'oggetto cultuale, esso era spesso conservato nella cabina di una barca in miniatura, che era il suo tabernacolo portatile, e, in occasione delle festività, veniva collocato

[9] P.P. Howell, W.P.G. Thomson, «The Death of a Reth of the Shilluk and the Installation of his Successor», *Sudan Notes and Records*, XXVII, 1946, p. 59 ss.

[10] W. Wolf, *Das schöne Fest von Opet*, Leipzig 1931.

su stanghe e sorretto dalle spalle dei sacerdoti per essere esibito al popolo. Anche se le porte o le cortine della cabina nascondevano l'oggetto, le barche di per se stesse erano splendide a vedersi. A poppa e a prua erano collocati gli emblemi del dio: l'ariete di Amon o il falco di Khonsu, adorni di magnifiche collane e corone. Accanto alla cabina venivano poste statuette d'oro del re in atto di «adorare suo padre»; tutti i recipienti d'oro che si usavano negli atti di culto, vassoi con offerte e ventagli di piume di struzzo erano portati in processione dal tempio all'attracco. Poi le barche in miniatura si caricavano su battelli adatti a solcare il Nilo, il re e la regina salivano sulla nave regale e l'intera flotta era rimorchiata a monte da un drappello di soldati. Questo era lo spettacolo in occasione del quale il popolo faceva baldoria. Sulle rive del Nilo si costruivano piccoli chioschi, ove si vendevano cibi e bevande. Si esibivano ballerine; i soldati sudanesi, eccitati dai loro tamburi, si lanciavano nella danza della spada. Possiamo ricostruire, dai resti di rilievi giunti fino a noi, un variopinto giorno di festa, che spiega come mai lo scriba degli annali di un faraone abbia concluso le sue osservazioni sul bottino catturato in Palestina con l'espressione lirica: «Ecco, l'esercito di Sua Maestà era ebbro e unto d'olio ogni giorno, come per una festa in Egitto»[11].

Non sappiamo quasi nulla del significato della festa, perché la parte più importante dei rilievi è stata distrutta, ed ho soltanto parlato qui dei frammenti superstiti, i quali ci dicono sulla partecipazione del popolo alle solennità assai di più delle solite riproduzioni ieratiche, che riguardano quasi esclusivamente la partecipazione del re alle celebrazioni.

In Egitto il re è non soltanto l'unico officiante, ma, allo stesso tempo, uno dei beneficiari degli effetti della solennità. Infatti in una cerimonia egiziana l'elemento divino non è soltanto incorporato nella statua del dio oggetto dei riti; è anche presente

[11] J.H. Breasted, *Ancient Records of Egypt*, II, Chicago 1906, p. 197.

nel re che li celebra per conto della comunità. L'abisso tra l'umano e il divino, che in Mesopotamia veniva avvicinato con infinite precauzioni, in Egitto era spostato, e quindi era stato in parte colmato: non separava l'umanità dagli dèi, ma gli uomini normali dal sovrano divino. Nelle feste un dio visibile comunicava con gli ineffabili poteri della natura e questo fatto spiega la mancanza di preoccupazioni, la gioia senza limiti che sembrano distinguere le festività egiziane da quelle mesopotamiche.

Tuttavia, in un'occasione, anche in Egitto l'ansia aveva il sopravvento. Questo accadeva quando il re moriva, perché allora l'ordine stabilito sembrava crollare. È impossibile parlare qui delle complicate cerimonie che accompagnavano l'ascesa al trono del nuovo re, la sepoltura del di lui padre e, infine, l'incoronazione. Tutte, comunque, miravano a restaurare l'edificio lesionato costituito dai legami della nazione con l'assemblea degli dèi. Voglio, però, citare alcuni dei canti che si intonavano nelle cerimonie finali. Essi esprimono, infatti, una sensazione di sollievo interiore, e non soltanto perché era stato consolidato un interregno politico instabile, ma anche perché era stato ristabilito il giusto ordine della natura. Noterete che, nella seconda strofa, anche il regolare succedersi delle ore, dei giorni e dei mesi, la crescita del Nilo, l'avvicendarsi delle stagioni sono considerati il risultato della cerimonia con cui la regalità, parte dell'ordine stabilito della creazione, è restituita al paese:

Rallegrati, tu terra intera, è venuto il tempo felice.
Un signore è stabilito per tutte le contrade...
O voi giusti, venite e contemplate!
La verità ha respinto la menzogna.
I peccatori sono caduti sulle loro facce.
Tutti gli avidi sono stati volti in fuga.

L'acqua sta [alta] e non manca
Il Nilo reca una grande inondazione.
I giorni sono lunghi, le notti hanno ore,
I mesi arrivano al momento giusto.

Gli dèi sono contenti e felici nel cuore e
La vita si passa nel riso e nella meraviglia [12].

Riso e meraviglia: tali erano i sentimenti con cui si partecipava ad una festività in Egitto.

In Mesopotamia questo stato d'animo era raro, e non veniva mai dato per sicuro. Al massimo, lo si raggiungeva alla conclusione della solennità, che era iniziata nel lutto. Perché il Divino era, innanzitutto, il *mysterium tremendum* e non vi erano mediatori. L'uomo si trovava a-fronteggiare, in tutta la sua inadeguatezza, un gruppo di padroni divini che l'avevano creato con l'esplicito fine di farne il loro servo. Per questo i re della Mesopotamia, dal III millennio fino al VI sec. a.C., si gloriavano, innanzitutto, di essere «uomini di comprensione», ossia di essere in grado di interpretare in modo corretto il volere degli dèi. È caratteristico delle solennità mesopotamiche l'essere circondate da straordinarie precauzioni e il ruolo dei sacerdoti *kalu* era, come abbiamo visto, quello di blandire i cuori degli dèi.

Alcune festività sembrano consistere totalmente di precauzioni: per lo meno, un altro significato, se c'era, ci sfugge. Nella città di Eresh esisteva una festa che seguiva l'apparire della luna piena. Un testo [13] prescrive che nel tempio di Anu le statue degli dèi e delle dee fossero estratte dai tabernacoli e poste nel cortile. Si facevano libazioni e si cantavano inni e preghiere. Una processione alla luce delle torce si snodava nei recinti del tempio e si recavano offerte di cibo. Queste sono le prescrizioni rituali; ma il testo continua così:

Il popolo accenderà fuochi nelle case; offriranno cibo ad Anu, Antu e a tutti gli dèi [...]; diranno le stesse preghiere precedentemente specificate. Le guardie della città accenderanno fuochi nelle strade e nei crocicchi. Le porte di Eresh non verranno chiuse [?] fino all'alba.

[12] A. Erman, H. Blackman, *The Literature of the Ancient Egyptians*, London 1927, p. 278 ss.

[13] F. Thureau-Dangin, *Rituels Akkadiens*, Paris 1921, pp. 118-125.

Le guardie si metteranno di sentinella a destra e a sinistra delle porte e terranno accesi i fuochi nelle porte fino all'alba.

È abbastanza chiaro che i fuochi e le porte lasciate aperte dovevano combattere l'oscurità e ogni tipo di costrizione nel momento in cui la luna iniziava a calare. Non sono in grado di ipotizzare quanto il popolo capisse del significato di símili riti. Il nostro testo, come vedremo, non spiega le cerimonie prescritte; ma un altro testo che, facendo una grande eccezione, illustra il significato mitologico delle usanze del Nuovo Anno, termina così:

Chiunque cancellerà questa tavoletta o la metterà nell'acqua; e chi la leggerà per qualcuno cui non è lecito [...] possano Assur, Bel, Nabu, Ishtar di Ninive, Ishtar di Arbela, tutti gli dèi del cielo e della terra [...] tutti, maledirlo con una maledizione senza scampo e con tormento; e per quanto egli vivrà, che essi non abbiano misericordia di lui. Che essi facciano sì che scompaiano dalla terra il suo nome e i suoi discendenti, e che essi pongano la sua carne in bocca ai cani [14].

Da queste righe dobbiamo dedurre che la gente comune avesse solo una conoscenza limitata del preciso significato delle tradizioni. Sapeva però che cosa era in gioco e in occasione di una solennità importante, come il Nuovo Anno, vi prendeva parte attiva; inoltre, il sistema dei rapporti tra sacerdoti, re e popolo è ben sviluppato. La festa iniziava in un lutto profondo: si credeva che Tammuz, Marduk o Assur, o comunque venisse chiamato il dio che personificava la forza generatrice della natura, fosse morto, o almeno prigioniero nella montagna della morte. La comunità si adeguava immediatamente alle sue condizioni disperate, si svolgevano cerimonie di purificazione e di espiazione ed il re si recava al tempio, ove veniva spogliato delle insegne e colpito su una guancia dal Gran Sacerdote. Egli confessava, allora, i propri peccati e otteneva

[14] S. Langdon, *The Babylonian Epic of Creation*, Oxford 1923, p. 49.

l'assoluzione. Nel frattempo, il popolo era inquieto. Il testo cui ho fatto riferimento descrive come «il popolo si affretta per le strade» alla ricerca del dio, domandando «dove è tenuto prigioniero». Il suo cocchio veniva spedito di gran carriera su una strada di campagna, senza auriga; una lamentatrice impersonava la dea alla ricerca del suo amante. Alla fine aveva luogo una finta battaglia: il testo esoterico dice: «Dopo che Marduk andò nella montagna, la città era in tumulto a causa sua ed essi combatterono». Ma in quel momento si verificava un improvviso mutamento di atmosfera, il dio era liberato, le forze del caos e della morte risultavano sconfitte e il sacro matrimonio veniva consumato.

La festa dell'Anno Nuovo era molto più complessa di quanto faccia comprendere questo rapido sommario; ma spero sia chiaro che tutto il popolo era coinvolto nelle celebrazioni. Per apprezzare appieno l'atmosfera di una solennità mesopotamica, la si deve considerare nei particolari; e lo faremo, per concludere, parlando delle cerimonie molto più semplici che accompagnavano il restauro o la costruzione *ex novo* di un tempio.

Sia in Egitto che in Mesopotamia la costruzione o il rinnovo del tempio di un dio era considerato il maggior servigio che potesse essergli reso. Ma gli abitanti della Mesopotamia si rendevano conto della difficoltà dell'impresa quando gli uomini desideravano offrire una residenza alla divinità. In Egitto, quando Sesostri I voleva ricostruire il tempio di Heliopolis, parlò così al Consiglio della Corona:

> Ecco, la Mia Maestà decreta un'opera e sta pensando un'impresa. Voglio stabilire offerte per gli dèi e voglio fare un lavoro, ossia una grande casa per mio padre Atum... [15].

E la regina Hatshepsut afferma in un'iscrizione monumentale:

[15] A. De Buck in *Analecta Orientalia*, XVII, 1938, pp. 48-57.

Ho fatto questo secondo l'idea del mio cuore [16].

Ma quando Asarhaddon d'Assiria successe al padre che aveva distrutto Babilonia e volle farsi perdonare questo atto di vandalismo, scrisse:

In quel tempo, io, Asarhaddon, re dell'universo, re d'Assiria, che attende gli ordini di Assur [...] mediante la conoscenza che Assur e Marduk avevano aperto alla mia comprensione, per la ripartizione delle immagini dei grandi dèi, con le mani levate, con suppliche e genuflessioni davanti ad Assur, re degli dèi, e al grande signore Marduk, io implorai la loro divinità: «Con chi, o grandi dèi, creatori degli dèi e delle dee, mi mandate a compiere questa difficile missione in un luogo sconosciuto — una missione di ricostruzione, con gente che non è leale, che non conosce il proprio pensiero, che è stata sciocca da tempi antichi. O voi creatori di dèi e di dee, costruite la struttura con le vostre stesse mani, il santuario della vostra esaltata divinità. Qualunque cosa sia nei vostri cuori, che essa venga eseguita» [17].

Un testo di Gudea, sovrano vissuto 1500 anni prima di Asarhaddon, concorda sotto tutti gli aspetti con questa iscrizione monumentale, ma è più particolareggiato [18]. Il primo accenno al desiderio degli dèi che il popolo ricostruisse il tempio di Ningirsu giunse quando essi fecero calare le acque del Tigri al tempo dell'inondazione. Naturalmente, vi fu una grande crisi. «Gudea lo seppe — dice il testo — e onorò gli dèi con grandi cose», ossia compì importanti sacrifici, dopo i quali il dio Ningirsu gli apparve in sogno e «parlò a lui riguardo alla costruzione della sua casa». Tuttavia, «Gudea, con il cuore obnubilato, stava riflettendo sull'ordine» e decise di andare in pellegrinaggio al tempio della dea madre Nanshe, compiendo sacrifici durante il viaggio in tutti i templi toccati dalla sua nave.

[16] J.H. Breasted, *op. cit.*, p. 125.
[17] D.D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria*, II, Chicago 1927, p. 259.
[18] F. Thureau-Dangin, *Die Sumerisch-Akkadischen Königsinschriften*, Leipzig 1907, pp. 89-141. Traduzioni in inglese del prof. Th. Jacobsen.

Nel tempio di Nanshe descrisse il suo sogno, pieno di strane immagini: Gudea stesso vi appariva come un asino che batteva il suolo, impaziente di iniziare i lavori del tempio. Ciononostante, egli cercò di ottenere maggior certezza riguardo a ciò che ci si aspettava da lui. «Giacendo sulla pelle di una capretta vergine» nel tempio, mentre bruciavano fuochi di ginepro e di «erbe della montagna», implorò un altro sogno: «Ningirsu, costruirò per te la tua casa, ma non conosco i particolari». Gudea sognò che il dio «stava ritto presso la sua testa, pungolandolo con la spada», ma anche fornendogli ulteriori dettagli. Di conseguenza, furono ordinati i vari materiali, la statua del dio venne alloggiata, per il momento, nella città di Eridu e si pulì accuratamente il luogo dove doveva sorgere il tempio. Questa fu la prima occasione in cui alla popolazione venne richiesto di partecipare all'impresa. Possiamo definire l'occasione una festa per la dedica del sito al dio. Venne proclamata una sorta di pace cittadina; si dovevano evitare tutte le manifestazioni di ira e quant'altro poteva essere di cattivo presagio. Il testo dice letteralmente:

> La madre non diceva parole cattive al bimbo che si allontanava;
> Quando un servo aveva sbagliato, il padrone non lo batteva sulla testa,
> Quando una cameriera si era comportata male, la padrona non la schiaffeggiava.
> Nessuno portò una contesa legale davanti a Gudea, il costruttore del tempio.

Inoltre si purificò la città; si accesero grandi fuochi di legni aromatici e gli stregoni ed altre persone di dubbia moralità vennero temporaneamente allontanate.

Un poco più tardi avvenne la prova finale: il re fabbricò il primo mattone per il nuovo tempio. Uno dei più antichi principi mesopotamici a noi noti è raffigurato in atto di portare sul capo il cesto pieno di fango, mentre si avvia a fabbricare il mattone. E, duemila anni dopo, Nabopolassar di Babilonia scrisse: «Piegai il collo per Marduk; mio signore, e rimboccan-

domi gli abiti della mia regalità, portai sul capo mattoni e argilla»[19]. La notte prima della fabbricazione del mattone, Gudea dormì nel tempio, forse per proteggersi da influssi malefici. Al mattino egli arrivò, portando l'argilla e circondato da divinità protettrici, sul sito del tempio dove, ancora una volta, stavano bruciando grandi cataste di legni profumati. Sembra che l'argilla venisse mescolata con burro, miele e erbe aromatiche. La si lasciava seccare per il resto del giorno e della notte e la si estraeva dalla forma all'alba, davanti al popolo riunito. Se il mattone non si rompeva — il che non era garantito con i mattoni di argilla cruda — ogni timore svaniva e, in sostanza, si pensava che gli dèi stessi, ormai, eseguissero le operazioni edilizie. Tuttavia Gudea non si riposava:

> Come un giovane che sta fondando una casa, non lasciò che il piacere venisse davanti a lui.
> Come una vacca, che volge gli occhi al suo vitello, portò tutto il suo amore a pesare sul tempio.

L'inaugurazione ebbe luogo nel giorno del Nuovo Anno, in modo tale che il nuovo inizio, ottenuto con così grande sforzo comune, continuasse seguendo il corso della nuova vita che si era installata nel tempio. Alla vigilia del Nuovo Anno il dio venne ricondotto in città da Eridu, e questa parte della festa è descritta con parole che ancor oggi palpitano di attesa e di emozione:

> Il principe ha fatto inginocchiare la città e inchinarsi il paese;
> Ha colmato le crepe (della strada) e rimosso gli ostacoli,
> Ha cancellato le piste fangose.
> La città era come la madre di un malato che preparava un rimedio;
> Come animali, bestie della pianura, che si ammassavano;
> Come il leone selvaggio, padrone della pianura, che si accuccia.
> Durante il giorno vi erano preghiere, durante la notte orazioni.

[19] S. Langdon, *Die neubabylonischen Königsinschriften*, p. 63.

Appena spuntò l'alba, giunse il dio.

Era stata compiuta una grande impresa. L'opera, finita, dimostrava che l'armonia tra la città e le forze divine inesplicabili era stata effettivamente stabilita; e l'uomo poteva fare un nuovo tentativo per vivere come si sarebbe dovuto:

Gudea ha prestato attenzione alle leggi di Nanshe e di Ningirsu
Non ha lasciato l'orfano alla mercé del ricco
Non ha lasciato la vedova alla mercé del forte [...]
Giorni di giustizia sono sorti per lui
E sul collo dell'uomo senza legge e del ribelle ha posto il piede.

In modo piuttosto commovente, l'atmosfera festiva sembra illuminare il futuro e far balenare la promessa di un mondo migliore. Abbiamo osservato che lo stesso accadeva in Egitto, e non ci ricordiamo forse di feste — nell'infanzia, ma anche dopo — che ci hanno riempito di speranza, di timore e di gioia, con la sensazione che la vita normale non sarebbe potuta continuare come se niente fosse accaduto, dopo un'esperienza del genere? È vero che, al di fuori del cerchio magico della festa, il mondo migliore può non comparire mai. Eppure la vita non sarebbe la stessa senza una promessa.

La sopravvivenza delle immagini preclassiche

Il contributo del Vicino Oriente antico al patrimonio comune dell'arte occidentale si può riassumere, senza troppo discostarsi dalla verità, nella formula seguente: mentre l'Egitto ha inventato i motivi vegetali, la Mesopotamia ha assoggettato all'arte il regno animale. E questa conquista fu di duplice natura, l'una decorativa, l'altra immaginativa. In Mesopotamia per la prima volta le forme animali furono usate non per quello che rappresentavano, ma come pura ornamentazione (Fig. 32*f*, *l*, ecc.). In secondo luogo, vennero creati esseri che non esistevano, ma che erano immaginati con tanto realismo da poter occupare un posto tra le immagini della natura (Figg. 33, 34, 36, 37, 38, 39), i quali hanno convinto generazioni di persone che non avevano nulla in comune con i loro creatori, se non l'accettazione di questi esseri mostruosi.

È per mezzo di questa fauna fantastica che si può scoprire quanto l'Europa sia debitrice, dal punto di vista artistico, nei confronti dell'Asia. La presenza di esseri mostruosi mesopotamici nell'arte europea è in se stessa, naturalmente, di inte-

resse puramente antiquario. È, tuttavia, sintomatica. Dovunque tali esseri compaiano in numero rilevante, indicano la reviviscenza di un principio artistico che trionfò nell'arte mesopotamica, ossia l'autonomia del disegno ornamentale.

Allo stesso modo, l'applicazione di forme vegetali a motivi ornamentali subì modificazioni significative quando l'Assiria utilizzò motivi egiziani e furono proprio questi schemi modificati che i Greci svilupparono splendidamente nei motivi della palmetta e dei viticci[1]. È una prova ancor più chiara del potere di astrazione che caratterizzava gli artisti mesopotamici nei confronti di quelli egiziani il fatto che i primi padroneggiarono la morfologia animale in modo mai raggiunto dai loro grandi contemporanei. L'impressionante realismo con cui sono raffigurati gli animali nelle pitture e nei rilievi egiziani abbellisce ugualmente i numerosi oggetti di uso quotidiano ornati con figure di animali. Ma mentre gli Egiziani riuscirono nell'architettura, nell'oreficeria e in alcune decorazioni pittoriche a rendere i motivi vegetali del tutto subordinati a fini decorativi, la morfologia animale si dimostrò meno remissiva. La rappresentazione degli animali conservò un certo grado di indipendenza, assumendo posizioni o imitando azioni in carattere più con le abitudini dei modelli vivi che con la funzione della loro immagine nell'ornamentazione. Tutto ciò a prima vista dà un'impressione di freschezza, presto sostituita da una certa sensazione di disarmonia, quale è anche quella prodotta dagli straordinari capitelli che assumono tenere forme vegetali, mentre servono a sorreggere architravi massicci[2]. Un'ana-

[1] A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1893 [tr.it. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano, 1963]; H. Payne, *Necrocorinthia*, pp. 9, 146. Riegl non rende completamente giustizia al ruolo della Fenicia come intermediario tra Creta ed Egitto nella creazione del motivo della palmetta.

[2] Mi riferisco qui ai naturalistici mazzi di fiori di loto trasposti in pietra nella tomba di Ptahshepses a Menfi (Capart, *L'art égyptien*, I, *L'architecture*, Bruxelles 1922, p. 51; W.M.F. Petrie, *Memphis*, I, London 1909, tav. III), spesso descritti come produzioni di ebanisti o opere di orefici, e non, naturalmente, alle usuali colonne palmiformi, papiriformi e lotiformi, in cui

loga impressione di disagio emana anche dalle ghirlande di fiori, petali e anatre vive legate che adornano le sale di soggiorno delle case private di Tell el-Amarna[3] e dai paesaggi in miniatura con palme, fiori e animali modellati a tutto tondo entro recipienti di metallo prezioso[4], o dalle figure incavate di animali selvatici legati, di anatre e di nuotatrici usate come scatole per cosmetici[5].

In Mesopotamia, d'altra parte, la forma dell'essere vivente era così strettamente subordinata a fini ornamentali che il rapporto con la realtà divenne troppo remoto per poter causare una sensazione di disagio. In questo modo le forme animali vennero immobilizzate in rigidi schemi antitetici, oppure intrecciate, o ancora combinate con motivi ornamentali e poste in atteggiamenti che appaiono deliberatamente innaturali.

È vero, naturalmente, che altri popoli hanno adattato forme animali a fini ornamentali, ma questo non sminuisce il significato, eccezionale per la storia dell'arte, dei più antichi tentativi intrapresi in Mesopotamia. Infatti, in primo luogo è chiaro che in alcuni casi notevoli, come i bronzi cinesi, i motivi della scultura messicana o di quella degli Indiani dell'America nord-occidentale, si può ampiamente supporre che la maggior parte di noi sia sin da ora pronta ad ammettere la possibilità di una diffusione dei motivi dall'Europa orientale e dal Medio Oriente[6]. E, in secondo luogo, un certo grado di irrilevanza

le forme vegetali sono del tutto aderenti al fine architettonico e divengono pure forme artistiche.

[3] *F.G. Newton Memorial Volume, The Mural Painting of El-Amarneh*, ed. by H. Frankfort, tavv. XVII-XX.

[4] H. Schaefer, *Die altaegyptischen Prunkgefässe mit aufgesetzen Randverzuhrungen*, Leipzig 1905.

[5] Si trovano esempi nella maggior parte dei volumi di storia dell'arte; la collezione di cucchiai per unguento del British Museum è stata pubblicata in *Journal of Egyptian Archaeology*, XIII, 7-13, tavv. III-IX.

[6] Il prof. G.C. Seligman ha dimostrato che i «socketed celts» del tipo caratteristico nell'Europa centrale e orientale durante il Tardo Bronzo (1300-900 a.C.) hano influenzato la Cina: cfr. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, L, 1920 e *Antiquity*, IX, 1937, 5-30 e il Tao-Tieh dei bronzi cinesi

è sempre presente in paragoni effettuati con correnti artistiche estranee alla relazione genetica ben definita che collega Europa e Vicino Oriente. Queste riserve si applicano soprattutto quando sono implicati non solo principî generali, ma derivazioni particolari. Un principio generale, come l'autonomia dell'ornamentazione, può certo essere scoperto ed applicato indipendentemente in diversi luoghi, ma qui ci troviamo di fronte a realizzazioni chiaramente vicino-orientali ed alla loro ricezione ad opera di generazioni successive di artisti europei.

Agli inizi del VII secolo a.C. l'arte orientale influenzò l'arte nascente della Grecia. L'influsso è particolarmente notevole nella produzione di opere in metallo e nella pittura vascolare. In luogo delle scene concettuali astratte racchiuse in pannelli sui vasi geometrici, troviamo fregi decorativi e gruppi antitetici.

L'importanza e la frequenza dei contatti con l'Oriente cui tali innovazioni sono dovute è chiaramente dimostrata da un fatto sorprendente scoperto da Humfry Payne: due correnti ben distinte influenzarono il maggior centro artistico del VII secolo, Corinto. I vasi protocorinzi sono palesemente connessi con i monumenti siriani «hittiti», così come i vasi corinzi rispecchiano l'arte assira[7].

È importante notare che in questo caso, come nei periodi posteriori quando l'Europa venne stimolata dai contatti con il Vicino Oriente, i risultati non si limitarono all'aggiunta di alcune creature favolose al repertorio europeo, ma determinarono un rinnovamento della base formale dell'arte decorativa occidentale. Nel VII secolo a.C. i nuovi elementi si possono osservare prima dell'apparire delle creature mostruose orientali, poiché ben presto i vasi brulicano di sfingi fenicie, tritoni,

è spiegato da Godard, *Les bronzes du Luristan*, tav. XXIII, come una resa alterata dell'aquila leontocefala Imdugud. Il legame tra quest'arte e l'arte degli Sciti è esemplificato dall'elsa di spada «T.E. Lawrence» del British Museum (*British Museum Quarterly*, XII, tav. XII e p. 21 ss.).

[7] H. Payne, *Necrocorinthia*, cit., pp. 53 ss., 68, 170.

sirene, grifoni, chimere, centauri (Figg. 19-23) e ogni tipo di creature alate, tra cui l'aquila leontocefala Imdugud (Fig. 40 *c*). Ma la copia e l'invenzione di mostri compositi su modelli orientali è incidentale. L'immagine di grande interesse pubblicata da Payne (Fig. 23) ha in comune con il leone della nostra Fig. 34 *b* la combinazione di due corpi con una sola testa. È, naturalmente, una realizzazione grafica puramente greca, ma dimostra, come i suoi predecessori sumerici e gli esempi etruschi e romani (Fig. 40 *h*), che le esigenze decorative (in questo caso la necessità di un motivo simmetrico) erano prevalse su ogni altra considerazione.

Gli effetti del contatto con l'Oriente sulla Grecia del VII secolo hanno valore paradigmatico, specialmente perché casi analoghi in tempi più recenti si verificarono in circostanze assai più complesse. Dobbiamo perciò citare qui la descrizione data da Payne di questo primo rapporto tra l'Europa e l'Asia:

Il risultato quasi immediato di questa nuova relazione tra Oriente e Occidente fu l'abbandono della maggior parte delle regole che avevano governato la decorazione geometrica: la più essenziale conseguenza positiva si può riassumere nell'acquisita possibilità di disegnare a mano libera. È sorprendente quanto rapidamente sparisca ogni traccia della tirannia della riga e del compasso; ma è ugualmente sorprendente come questa nuova libertà, dopo un momento di esitazione appena percettibile, abbia per esito la costruzione di un sistema di forme definite chiaramente quasi quanto quelle dello stile geometrico, ma con una gamma assai più vasta. Questo è uno degli aspetti del nuovo stile: un nuovo sistema di forme. Il secondo è la nuova abilità nel disporre le forme nello spazio. L'artista nel periodo geometrico aveva un'unica idea dell'ornamentazione di una superficie: sostituirla con un'altra superficie. Egli non aveva il concetto dell'antitesi elementare tra campo figurativo e immagine: suo obiettivo era la realizzazione di una superficie tutta di immagini, priva di campo; si potrebbe dire quasi di una *tessitura*. La decorazione greca geometrica può veramente essere citata come esempio illustrativo dell'espressione eccessivamente sfruttata *horror vacui* (anche se in questo caso le parole non sono una descrizione plausibile della condizione psicologica dell'artista). Lo stile orientaleggiante segna un importante passo avanti. Infatti con i suoi «ornamenti riempitivi» e il gu-

sto per gli elementi incidentali esso afferma chiaramente l'opposizione tra campo figurativo ed immagini; e, abbastanza presto, ebbe il coraggio di produrre opere in cui la maggior parte del campo figurativo è lasciata vuota.

Il nuovo stile non giunse in Grecia sotto forma di idea: fu una lezione appresa da opere importate; così molte delle forme reali e degli artifici decorativi dell'arte orientale compaiono nello stesso tempo nella nuova capacità di disegnare in un campo figurativo aperto, con mano libera da costrizioni [8].

Payne ha dimostrato anche che gli influssi orientali non raggiunsero la Grecia in primo luogo attraverso la Ionia, come spesso si era supposto, ma piuttosto tramite Creta e Cipro. Questo prova che essi derivavano in ultima istanza dalla Fenicia, lo stesso centro che ne generò la diffusione nel Mediterraneo occidentale; l'Etruria, poi, fu talmente saturata da motivi orientali che se ne può seguire l'influsso nel corso del Medio Evo e di buona parte del Rinascimento, fino a rintracciarli nelle scuole pittoriche toscane [9].

Questo discorso rischia di condurci troppo lontano, ed è necessario riaffermare un punto ben noto, insistendo sul secondo periodo della penetrazione orientale in Europa, che si verificò all'epoca dell'Impero romano. Le migrazioni che seguirono la caduta di Roma portarono in Europa una forma esagerata di ornamentazione di origine animale, anch'essa derivata dalla Mesopotamia, ma indipendentemente dagli sviluppi finora presi in considerazione. Questo stile di tipo zoomorfo è puramente asiatico e compare per la prima volta nei bronzi del Luristan (Fig. 24), eseguiti nel territorio montuoso che limita a est la Mesopotamia. Gli Sciti se ne appropriarono, e dal loro paese nelle steppe della Russia meridionale esso si diffuse verso Oriente, fino in Cina, e verso Occidente, dapprima nella cultura celtica di La Tène e poi nell'Europa settentrio-

[8] Dal dattiloscritto inglese dell'opera di H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933.

[9] G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture Toscane*, Paris 1924.

nale e occidentale come risultato delle migrazioni di Goti, Franchi, Teutoni ed altri barbari che lo avevano appreso nella Russia meridionale.

Dunque lo stile zoomorfo degli Sciti rappresenta un punto estremo della subordinazione di forme naturali a fini decorativi che fu, in generale, evitato nell'arte mesopotamica. Motivi come quello della Fig. 35 *b* si avvicinano al tipo, ma, anche in questo caso, come in quello della Fig. 35 *c*, le linee naturali, in quanto resa dei singoli organismi, sono rispettate, anche se asservite a fini decorativi. Questo sottile equilibrio tra forme naturali e intenti ornamentali è la qualità essenziale del disegno mesopotamico ed il segreto della sua vitalità. Il punto estremo dello sfruttamento dei motivi decorativi è rappresentato dagli stili zoomorfi della Siberia e della Cina e dalle miniature e dalle ornamentazioni incise dell'Irlanda: è perfetto in se stesso, ma non ha possibilità di sviluppi ulteriori.

È forse assai istruttivo esaminare il contrasto tra questi stili e le realizzazioni mesopotamiche nei casi in cui essi si presentano meno accentuati. La Fig. 24 riproduce uno dei motivi meno complessi impiegati per la sommità di un'insegna, che fa parte dei bronzi del Luristan rinvenuti, come abbiamo detto, nelle montagne che delimitano ad est la Mesopotamia; la figura presenta diversi modi, più o meno deformati, di rendere antichi motivi mesopotamici. Nel caso presente la versione più antica era costituita dall'immagine di un eroe tra due animali, tema comune sui sigilli protodinastici. Tuttavia, già sui sigilli vediamo che strani esseri mostruosi si erano sviluppati da questo motivo; ma il paragone tra essi, la Fig. 24 e qualunque altra opera di stile zoomorfo scita o asiatica derivata da originali sciti, dimostrerà che i motivi mesopotamici mantengono un singolare carattere organico. Nella Fig. 34 *g*, ad esempio, le due parti posteriori di un essere mostruoso sono unite nel modo che si osserva effettivamente nei casi di nascite anomale; i serpenti sono concepiti proprio come code, anche nella Fig. 26, ove i due leoni, inoltre, sono chiaramente pensati in termini che potremmo definire "anatomici", ossia come gambe dell'imma-

gine in piedi. Ora paragoniamo con le opere mesopotamiche la sommità di insegna della Fig. 24. Anche qui vediamo una creatura composita, basata sullo stesso motivo originale dell'eroe collocato tra due animali. Ma le braccia della figura centrale si sono fuse con le parti anteriori dei leoni. Come risultato la cintura dell'eroe stringe due animali, mentre una testa umana compare, in modo del tutto incongruo, tra le zampe anteriori delle fiere. Ora questo esempio, come abbiamo già detto, è eccezionalmente semplice. La maggior parte delle opere di questo tipo presenta un coacervo di parti anteriori, teste, code, membra di uomini e animali, combinate in arabeschi deliziosi ma privi di senso, ai quali le allusioni a forme organiche conferiscono unicamente maggior sapore.

Una simile violazione dell'aspetto organico basilare è quasi del tutto assente nell'arte mesopotamica. Ma la tensione incorporata nell'equilibrio degli schemi mesopotamici può in ogni momento infondere vita a nuove combinazioni.

Lo stile caratterizzato dalla presenza di corpi animali elaborati, proprio dei popoli migratori dell'Alto Medioevo, risulta particolarmente attivo nelle iniziali miniate e in altre decorazioni di manoscritti (Fig. 25). Esso non era adatto alla resa scultorea; e la stessa limitazione si applica nelle opere che per i Carolingi e i primi artisti romanici costituivano la tradizione orientale. Molti dei loro elementi vennero incorporati nell'arte di Bisanzio, in parte già ellenizzati, in parte come derivazione diretta dalla Siria; inoltre la Siria e l'Egitto fornirono alle antiche chiese dell'Occidente una quantità notevole dei loro manoscritti miniati. Ma dal IX secolo in poi sia Bisanzio che i paesi occidentali cominciarono a ricevere un numero sempre crescente di prodotti orientali, che erano i diretti discendenti dell'antica arte mesopotamica: vasi persiani di metallo, avori, e, soprattutto, tessuti di seta. È stato dimostrato che i tessuti sasanidi erano eseguiti in larga misura in Susiana[10], regione

[10] O. von Falcke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* Paris 1924².

sud-occidentale della Persia, dove, per merito degli Achemenidi, le tradizioni mesopotamiche erano state particolarmente forti. La conquista della Persia ad opera degli Arabi non influì sfavorevolmente su questa produzione. Così ritroviamo su molti drappi pregiati che ornavano l'interno delle cattedrali romaniche, e che possono essere stati i prototipi delle vetrate multicolori [11], l'antica scena del combattimento dell'eroe con due animali da preda (Fig. 40 *a*, *e*). Un analogo processo di importazione trasmise all'Occidente il toro androcefalo delle sculture dei palazzi assiri, insieme a una creatura femminile di provenienza fenicia (Fig. 40 *d*) e all'Imdugud incombente su due animali quale lo vediamo sui sigilli protodinastici (Fig. 40 *g*). È vero che gli esseri che qui affiancano l'aquila hanno un lignaggio meno antico: essi discendono dal grifone, che compare per la prima volta nella glittica mitannica e divenne particolarmente frequente nel periodo assiro. D'altro lato, gli animali si volgono a mordere le ali del volatile che le afferra e le tre figure sono così connesse da un movimento che ritorna su se stesso, nel miglior stile mesopotamico (Figg. 28, 35 *a*). Questi esempi si possono moltiplicare quasi indefinitamente [12]. Ma il

[11] E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris 1924[2], p. 345 ss.
[12] J. Baltrušaitis ha riunito e studiato un gran numero di paralleli tra l'arte dell'antica Mesopotamia e quella romanica in *Art sumérien, Art roman*, Paris 1934. Non tutti appaiono convincenti, ed è particolarmente fastidioso vedere i vari motivi posti l'uno accanto all'altro e considerati il risultato di uno stesso sistema decorativo, mentre ciascuno di essi, studiato in connessione con monumenti più antichi nel suo ambiente di formazione, illustra chiaramente l'influsso di altri fattori (e non sempre formali), o costituisce un'eccezione in serie ben documentate. In questi casi la «parenté morphologique» è soltanto superficiale. Ma Baltrušaitis descrive bene come strette somiglianze possano essere risultate da un processo che nelle polemiche sul «diffusionismo» è chiamato «convergenza», ma che nel nostro caso non deriva da due fonti interamente indipendenti: «Entrato in contatto con i frammenti di un'arte antica, lo scultore romanico ha afferrato con un'intuizione artistica l'ordine che li determina. Lo ha ricostruito e adattato ai propri bisogni». E qui troviamo un influsso dell'arte vicino-orientale sull'Europa molto più esteso di quanto possano spiegarci le possibilità di contatti, sopravvivenze ed importazioni.

loro significato principale è ancora una volta la rivelazione delle preoccupazioni estetiche degli artisti romanici. I disegni di Villard de Honnecourt, che codificano i risultati degli studi della precedente generazione, richiamano così strettamente antichi motivi orientali (si paragoni la Fig. 40 *f* con le Figg. 35 *c* e 41) da spiegare di per se stessi il perché questi artisti abbiano trovato nelle opere d'arte del Vicino Oriente la soluzione ai loro problemi. La combinazione di due corpi con una sola testa della Fig. 40 *h* può, ancora una volta, servire a riassumere le tendenze del tempo.

Benché non possa esservi dubbio che i problemi formali siano stati i primi responsabili dell'influsso che l'arte del Vicino Oriente esercitò in Europa, sarebbe superficiale trascurare il fatto che gli esseri creati dall'immaginazione orientale sono stati apprezzati nel Medioevo anche per ragioni di carattere non estetico. Il tormentoso senso del peccato, il torbido immaginario sui poteri del male trovavano sollievo nell'impiego di forme già predisposte. Le ingenue congetture della mente, non imbrigliate da conoscenze scientifiche, le raffinate esigenze di alchimisti e astrologi, insieme ad altri atteggiamenti, trovarono grande aiuto in queste opere dell'immaginazione, che erano inoltre nobilitate da un'origine vicina alla Terra Santa e che servivano ad abbellire le chiese.

È estremamente difficile determinare la precisa natura di ciascuna derivazione. Per fare un esempio, abbiamo riprodotto nella Fig. 40 *b* un capitello della cattedrale di Nantes che illustra, come afferma esplicitamente una moderna invettiva contro le sculture zoomorfe delle cattedrali romaniche [13], una favola di Fedro tramandata da Boezio. L'asino, che ha trovato una lira in un campo, si lamenta: «Non conosco la musica. Se qualcun'altro avesse trovato questa lira, avrebbe incantato gli uditori con armonie celesti».

Ora noi sappiamo che l'asino è il solo animale a suonare

[13] E. Mâle, *op. cit.*, p. 339 ss.

l'arpa sui monumenti mesopotamici. Oltre all'esempio illustrato nella Fig. 27, abbiamo un intarsio su un'arpa da Ur e un rilievo da Tell Halaf che presentano questa iconografia. Forse qualche epigono dell'arte orientale raggiunse la Francia? Oppure, per illustrare la favola, gli scultori romanici escogitarono un motivo analogo? O, ancora, la favola stessa era una spiegazione inventata per giustificare le ragioni dell'apparizione di una simile iconografia sui sigilli e nei rilievi che abbiamo citato e che potevano essere stati conosciuti dai Greci, anche se il suo significato originale rimaneva oscuro?

I riferimenti alla Bibbia sono anche troppo adatti a generare una complicatissima rete di rapporti. La descrizione del tempio di Salomone, i libri dei Profeti e dell'Apocalisse contengono descrizioni genuine di antiche opere d'arte orientali. Gli artisti medioevali possono aver lavorato di fantasia su simili suggerimenti? Oppure hanno ricercato motivi idonei nell'arte orientale conosciuta nella loro epoca, per poi adattarli al testo biblico? Così facendo si possono essere imbattuti per caso proprio nelle realizzazioni di quei soggetti che l'autore biblico aveva in mente. Tale, ad esempio, potrebbe essere il caso in cui centauri alati (Fig. 40 *d*) sono dipinti per illustrare le «locuste» [14] che escono da un pozzo senza fondo, così come sono descritte in *Apocalisse*, 9: «e l'aspetto delle locuste era come di cavalli preparati per la battaglia; e sulle loro teste vi erano come corone d'oro e i loro volti erano come volti umani».

Ma questi ed altri argomenti di carattere non estetico per la ricezione di motivi orientali da parte degli artisti romanici sono del tutto inadeguati se forniti come spiegazione del profondo influsso esercitato ancora una volta in Europa nel X-XII secolo d.C. dal disegno vicino-orientale.

La ragione fondamentale risiede nella soluzione escogitata dal Vicino Oriente per risolvere certi problemi artistici che erano proprio quelli che ossessionavano gli artigiani degli inizi del

[14] R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik*, p. 139.

Medioevo. In Europa prima di allora l'arte ornamentale aveva carattere lineare. Essa trionfava sopra ogni altra nella miniatura ed era soprattutto inadatta alla resa scultorea. Vi era necessità di un tipo di ornamentazione adattabile al trattamento scultoreo: ossia, in altre parole, conveniente alla resa tridimensionale. Un'ornamentazione di questo genere poteva, ovviamente, ritrovarsi in un'arte che riconosceva la realtà fisica soggiacente ai temi usati ai fini decorativi. Abbiamo visto che l'arte mesopotamica racchiudeva in sé proprio questo tipo di equilibri. La sua tematica — anche quando raggiunse l'Europa in forme non scultoree, su tessuti o incisa su metalli preziosi — era estremamente adatta a servire come fonte di ispirazione degli scultori greci e romani.

Riassumendo, tra gli estremi del «naturalismo» egiziano e dell'astrazione centroasiatica, l'arte mesopotamica mantenne una posizione notevolmente bilanciata. Il suo stile zoomorfo contiene un elemento di tensione in cui le forme naturali, rispettate nella loro struttura organica, sono nondimeno trasposte nella sfera dell'arte per mezzo della loro completa subordinazione alle leggi del disegno. Nella tensione, nell'equilibrio risiede il segreto della vitalità dell'ornamentazione mesopotamica; a tal punto che una posizione raggiunta agli inizi del III millennio a.C. fornì ripetutamente una forma per ringiovanire la tecnica ornamentale europea.

L'ORIGINE DELL'ARCHITETTURA MONUMENTALE IN EGITTO

Si ritiene generalmente che lo scambio di idee tra individui stimoli l'attività mentale. Non è così sicuro che lo stesso scambio tra comunità umane abbia il medesimo effetto. Infatti è probabile che tutti gli influssi esercitati da elementi stranieri su una società siano considerati disgreganti. Ci si dimentica che il «potenziale culturale» [1] di una comunità è uno degli elementi più importanti nel processo e che vi è un'immensa differenza tra il copiare meccanicamente, da un lato, e la ricezione creativa in cui uno stimolo esterno libera la capacità inventiva interna, dall'altro.

Un esempio del secondo tipo è l'origine dell'architettura monumentale in Egitto. Improvvisamente, con la I dinastia, iniziamo a trovare in tutto il paese edifici in mattoni crudi ornati con rientranze elaborate. Questo tipo di architettura non so-

[1] Quest'espressione assai appropriata è del Capitano G.H.L.F. Pitt-Rivers: cfr. *Race and Culture*, London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1935, p. 4.

pravvisse alla IV dinastia, ma i motivi che ne derivarono, trasposti in pietra o in opere pittoriche, si ritrovano in tutti i periodi nelle «false porte» delle tombe e nella tradizionale cornice che circonda il «nome di Horo» del faraone. Significato e funzione di questi due elementi sono abbastanza ben conosciuti. Essi vengono perciò comunemente presi come punti di partenza quando si tratta dei più antichi edifici egiziani in mattoni. Ma, come vedremo, in questo modo non ci è possibile comprendere né il carattere delle strutture più tarde, né l'improvviso apparire in Egitto di un sistema di costruzione in mattoni così raffinato. Inoltre, ogni spiegazione dei fatti in termini strettamente egittologici ignora la notevole circostanza che edifici assai simili venivano costruiti quasi contemporaneamente in Babilonia. Ora, tutti questi problemi trovano una soluzione semplice e immediata se ipotizziamo che una tecnica riscontrabile in corso di sviluppo in Mesopotamia divenne nota agli Egiziani intorno al tempo di Menes.

Recenti opere di argomento egittologico mostrano una spiccata avversione per questo tipo di spiegazioni. Tali opere mostrano soprattutto una reazione all'eccessivo uso del tema dell'influsso straniero da parte della precedente generazione di studiosi. Ma l'opinione, in questo momento prevalente, di un Egitto totalmente autosufficiente, specialmente nelle fasi formative di sviluppo, è parziale allo stesso modo. Da qui un appello preliminare, che invita ad accostarsi in modo obiettivo al problema in discussione.

■ L'architettura in pietra, così tipica dell'Egitto, non venne introdotta prima che fosse conclusa la fase sperimentale della cultura egiziana nella III dinastia. Già nella I dinastia blocchi di pietra, massi naturali atti a fini architettonici limitati, erano stati impiegati per parti importanti nelle sezioni sotterranee delle tombe reali, come soglie, pavimenti e saracinesche. Ma le zone visibili delle tombe ed anche i cenotafi e i templi inferiori che componevano i monumenti funerari della I e della

II dinastia erano in mattoni crudi. Essi costituiscono i più antichi edifici egiziani in questo tipo di materiale e, allo stesso tempo, sono i più antichi edifici monumentali della Valle del Nilo. Sono quindi, sotto due punti di vista, un nuovo punto di partenza.

Per quanto riguarda il materiale da costruzione, si può ipotizzare senza problemi che gli Egiziani abbiano scoperto da sé il modo di fabbricare i mattoni. È certo impossibile provarlo, perché non conosciamo strutture in mattoni crudi anteriori alla I dinastia[2]. A Maadi sono stati rinvenuti mattoni quadrati[3] (i mattoni egiziani più recenti sono sempre oblunghi), ma non fanno parte di strutture riconoscibili. In questo sito le case erano realizzate in legno e stuoie, e si differenziano da quelle di el-Badari e di el-Amrah per un metodo costruttivo con maggiori garanzie di solidità. A Merimde sono stati scoperti ricoveri ovali, parzialmente sotterranei, costruiti con pani di argilla. Nel corso di queste operazioni, e quando si intonacavano col fango rami e canne intrecciate, vi era tutta l'opportunità di inventare la fabbricazione dei mattoni, che infatti richiede soltanto la regolarizzazione dei pani d'argilla impiegati. Ma l'opportunità non conduce sempre all'invenzione[4] e

[2] W.F. Petrie, E.Y. Quibell, *Naqada and Ballas*, London 1896 p. 54, parlano di tombe della «nuova razza» con interni in mattoni crudi, ma non è sicuro che siano precedenti alla I dinastia. Petrie (*Prehistoric Egypt*, London 1820, p. 44) attribuisce le tombe rispettivamente alle S.D. 50-70 e 74, ma il sistema delle «Sequence Dates» presenta problemi per l'ultima parte del periodo predinastico. Gli influssi babilonesi incominciano a manifestarsi fortemente nella S.D. 63, epoca in cui si deve datare il coltello del Gebel el-Arak, considerando la tipologia della lama in selce.

[3] *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Aegypt. Altertumskunde* (poi abbreviato *MDIAA*), V, 1934, p. 112.

[4] L'invenzione della lavorazione del rame a fini pratici è un buon esempio della mancanza di connessione tra opportunità e realizzazione. A. Lucas ha dimostrato (*Journal of Egyptian Archeology*, XIII, p. 162 ss.) che l'Egitto godeva di una posizione assai favorevole per arrivare alla scoperta, eppure il paragone tra manufatti mostra che l'Asia possedeva un'industria del rame assai superiore durante il IV e il III millennio a.C., che già produceva oggetti di uso pratico, mentre l'Egitto produceva oggetti di questo tipo e

nulla dimostra che in Egitto si usassero mattoni in epoca anteriore alla I dinastia. Un elemento comprovante che l'introduzione dell'architettura in mattoni è uno dei tratti distintivi tra cultura preistorica e cultura protodinastica proviene dalla Nubia. Qui la cultura predinastica continuò a fiorire dopo il regno di Menes, e nel periodo corrispondente al protodinastico egiziano l'architettura in mattoni è assente.

Abbiamo prove che nell'Egitto predinastico anche gli edifici pubblici erano di legno e stuoie. La Tavolozza della Caccia reca inciso uno di questi edifici, ed altri sopravvivono nei caratteri geroglifici che rappresentano santuari e palazzi tradizionali (Fig. 51)[5]. Tuttavia, nulla di quel che conosciamo dell'architettura predinastica sembra preludere alla strutture in mattoni della I dinastia. Eppure in un particolare gli edifici più recenti richiamano i più antichi: essi recano, talora, motivi dipinti che riproducono pali e stuoie multicolori. Non abbiamo esempi di queste pitture per l'epoca della I dinastia, che ci ha lasciato solo tracce di imbiancature o di colorazione in rosso. Alcuni degli esempi più recenti, però, presentano un'ornamentazione dipinta ovviamente mirante ad eguagliare la struttura con i venerabili padiglioni e chioschi dell'età più antica[6]. Colpisce molto il contrasto tra la pianta dei nuovi edifici e l'esigenza del materiale da costruzione antico simulata dalla pittura. Notiamo la resa di un'intelaiatura lignea mediante elementi verticali rafforzati da pali orizzontali; stuoie variopinte sono

ornamenti solo occasionalmente. Il rame entrò effettivamente in uso in Egitto alla fine del periodo predinastico, quando i contatti con l'Asia raggiunsero un'intensità considerevole, come è stato dimostrato (v. la terza parte di questo lavoro).

[5] Di solito vengono interpretati come santuari. Quello in basso a destra della nostra figura è definito palazzo da K. Sethe, *Urgeschichte und aelteste Religion der Aegypter*, Leipzig 1930, p. 130, n. 2.

[6] Tale è l'opinione comune. G.A. Reisner (*Development of the Egyptian Tomb*, Cambridge Ma. 1936, p. 292) afferma che le pitture riproducono strutture temporanee destinate a ospitare offerte o forse il corpo del re mentre si approntava la tomba. Sarebbe assai strano che una struttura permanente imitasse edifici provvisori, invece del contrario.

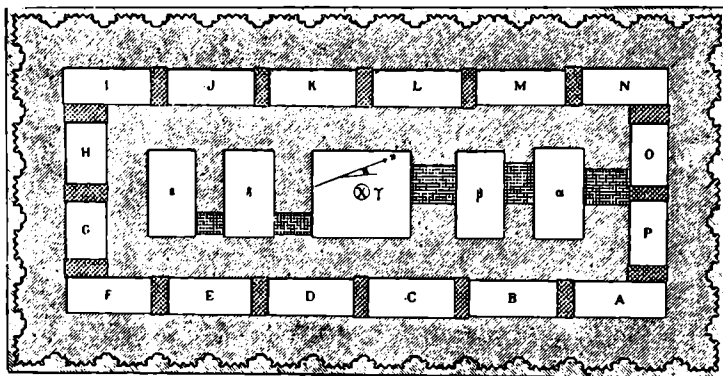



Fig. 42. Naqada. Pianta del Cenotafio di Neithotep (da: De Morgan, Recherches sur les origines de l'Egypte, *II, Paris 1897).*

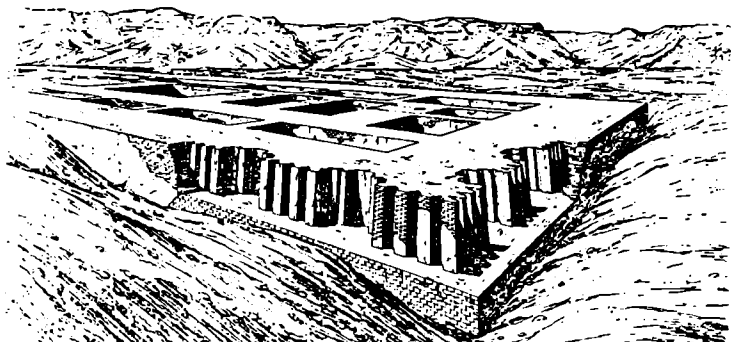



Fig. 43. Naqada. Cenotafio di Neithotep (da: De Morgan, Recherches sur les origines de l'Egypte, *II, Paris 1897).*

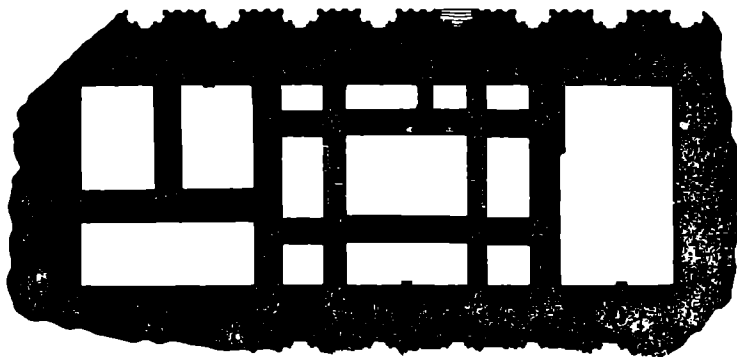



Fig. 44. Tarkhan. Edificio a sporgenze e rientranze (da: Petrie, Wainwright, Gardiner, Tarkhan, *I, London 1913).*

Fig. 45. Tepe Gaura, XIII (riprodotta con l'autorizzazione di E.A. Speizer).

Fig. 46. Uruk, l'area sacra del Eanna, strato 4a (da: H.J. Senzen, Uruk Vorläufiger Bericht, *XXIV, 1968, tav. 27).*

Fig. 47. Uruk. Pianta della zigurrat col Tempio Bianco (da: Uruk Vorläufiger Bericht, *VIII).*

URUK - WARKA
SCHICHT IVa
EANNA
M
N
O
P

URUK-WARKA
ZIKURRAT IM PLANQUADRAT KXVII
TERRASSE
TEMPEL
SOCKEL DES TEMPELS
RAMPE

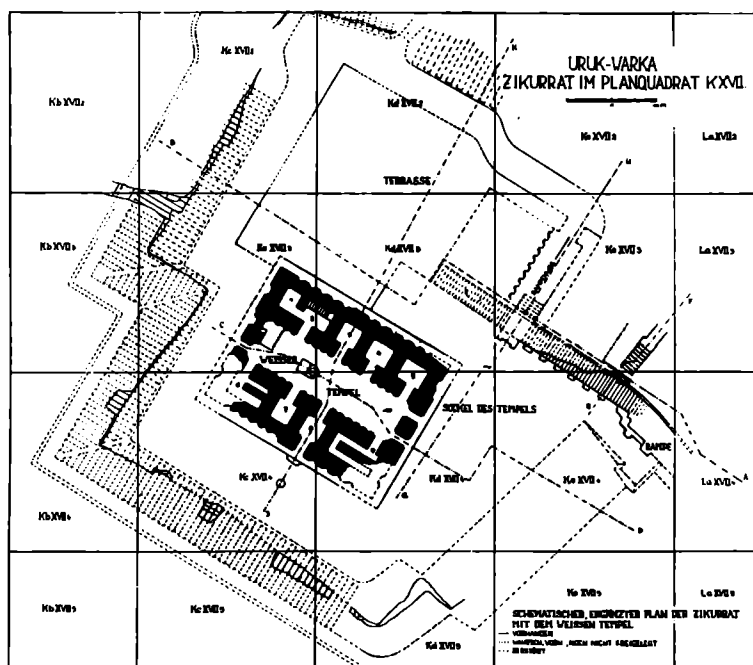
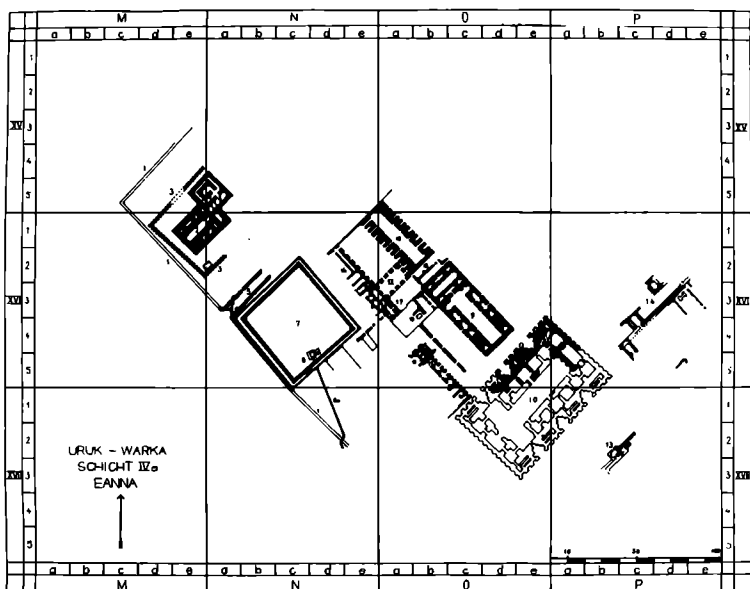
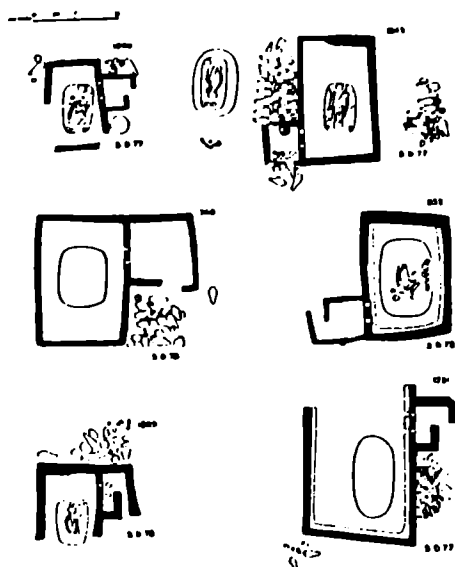



Fig. 48. Tombe della I *dinastia a Tarkhan (da: Petrie, Wainwright, Gardiner,* Tarkhan, I, *London 1913).*

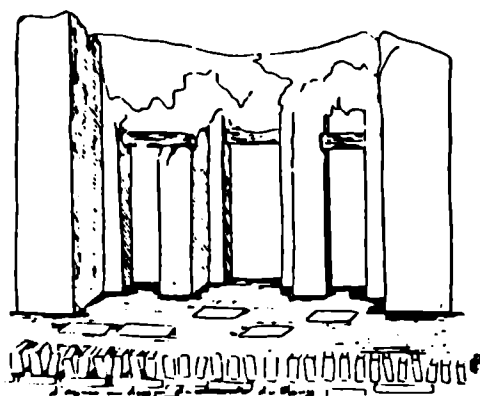



Fig. 49. Abu Roash. Edificio risalente all'Antico Regno (da: Kêmi, VII, *1938, 40).*

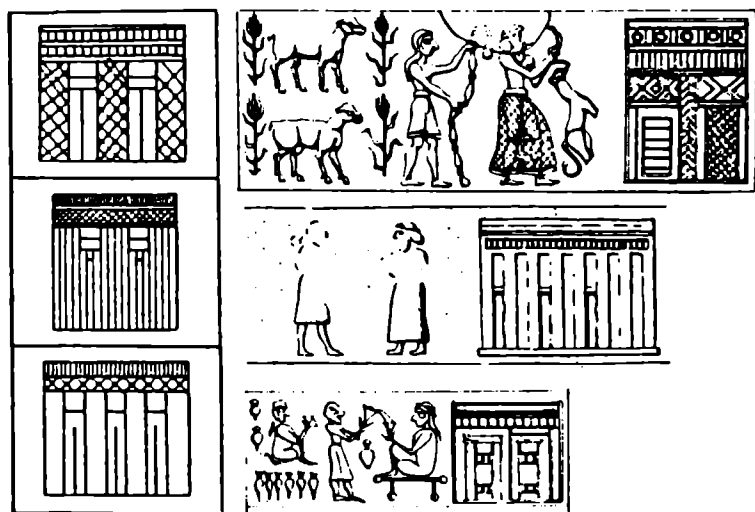



Fig. 50. Disegni di edifici egiziani (a sinistra) e mesopotamici (a destra). (Da: Balcz).

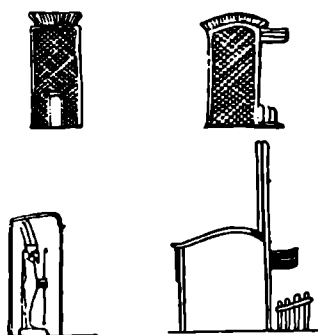



Fig. 51. Rappresentazione di edifici in legno e stuoie nei geroglifici.

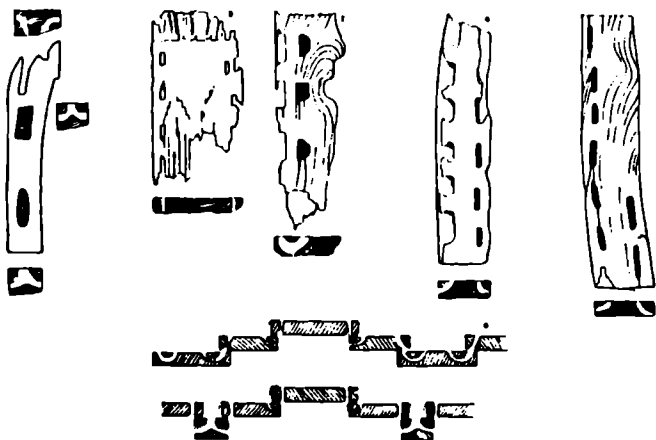



Fig. 52. Assi di legno con fori usate per sarcofagi (da: Petrie, Wainwright, Gardiner, Tarkhan, *I, London 1913).*

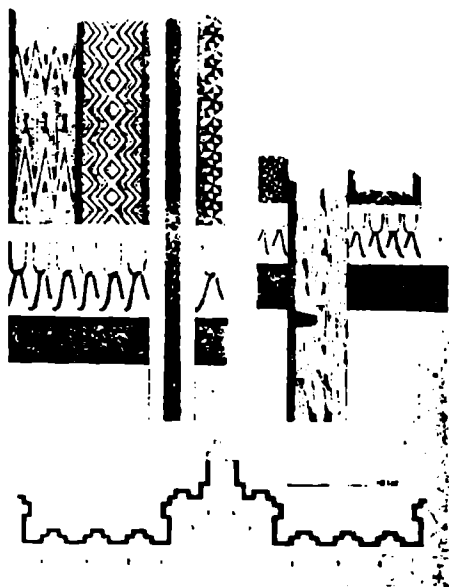



Fig. 53. Stuoie con intelaiatura lignea (da: Capart, L'art égyptien, *I, Bruxelles 1922).*

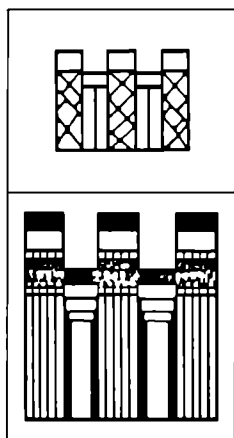



Fig. 54. Con l'autorizzazione dell'Oriental Institute e del Dott. Heinrich Balcz.

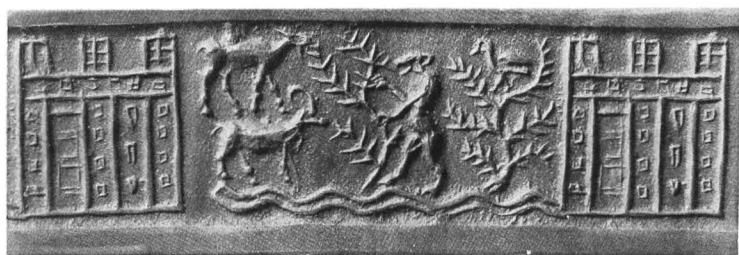



Fig. 55. Con l'autorizzazione dell'Oriental Institute e del Dott. Heinrich Balcz.

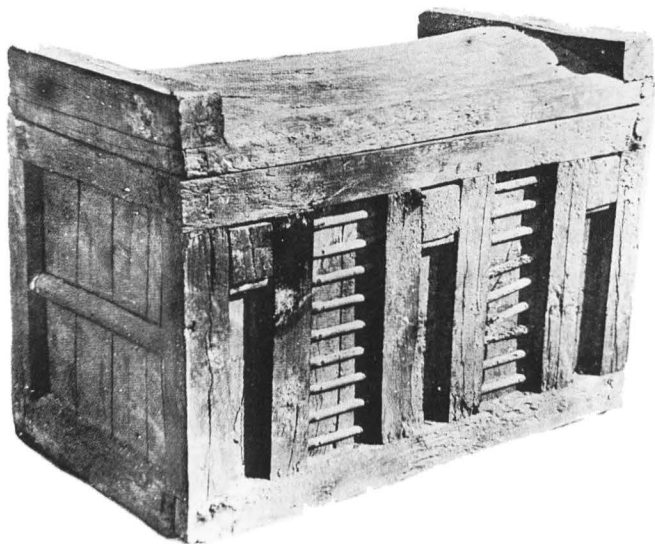



Fig. 56. Sarcofago in legno della I dinastia proveniente da Tarkhan (da: Petrie, Wainwright, Gardiner, Tarkhan, I, London 1913).

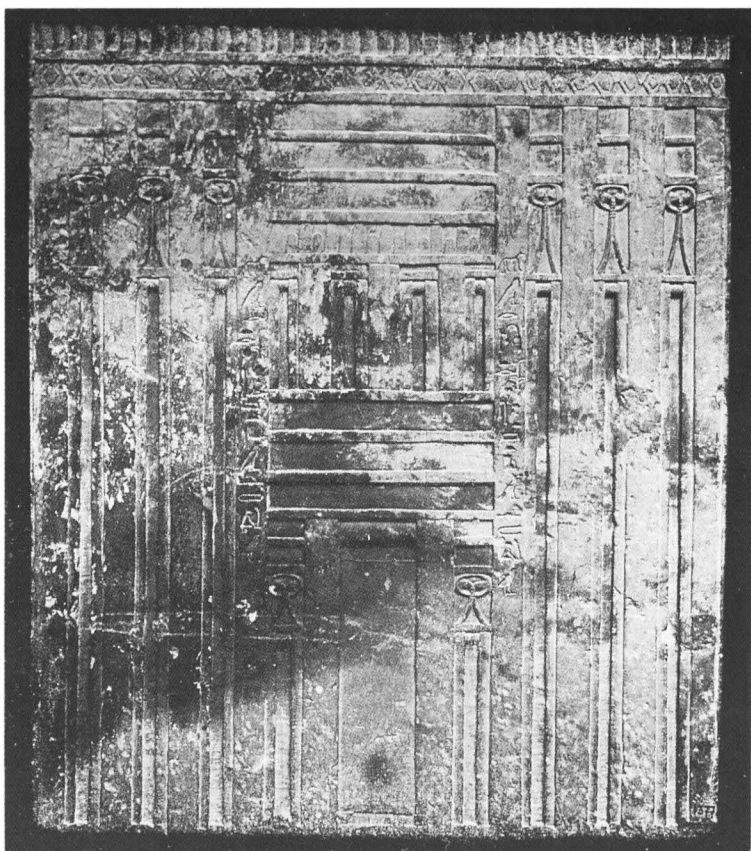



Fig. 57. Da: Capart, L'art égyptien, *I, Bruxelles 1922.*

Fig. 58. Sigillo cilindrico mesopotamico del periodo di Uruk proveniente da Tell Billa (con l'autorizzazione di E.A. Speizer).

legate a questi ultimi mediante corde (Fig. 53). Questo processo portava concretamente al dispiegarsi di ampie superfici ininterrotte. Ma il muro di mattoni sul quale, nell'Antico Regno, si dipingeva l'immagine di questo edificio presenta una serie di sporgenze e rientranze di una larghezza che va da dieci a venti centimetri. Non può assolutamente esistere nessuna connessione tra la pianta delle strutture in mattoni e quella delle costruzioni realizzate sino ad allora in legno e stuoie. La pittura è evidentemente sovrapposta a un edificio di origine totalmente indipendente e non può, quindi, affatto spiegarne la genesi[7].

Il contrasto di cui si è parlato sottolinea il fatto straordinario dell'inesistenza in Egitto di precedenti alle strutture di grande complessità quali le tombe e i cenotafi della I dinastia. Non ne conosciamo alcuno di epoca predinastica; le tombe di Aha e Narmer, i quali si disputano l'identificazione con il leggendario Menes, erano rivestite di mattoni e avevano anche, verosimilmente, una sovrastruttura in mattoni[8]. Ma, mentre non

[7] Può essere accidentale, ma la più antica comparsa di questo stile pittorico risale alla III dinastia (Hesira); se non è accidentale, ciò suggerirebbe un'accostarsi intenzionale alle strutture sacre arcaiche, piuttosto della mera imitazione di uno stile edilizio recentemente scomparso. La seconda ipotesi sarebbe possibile se gli edifici in mattoni crudi più antichi, ossia quelli della I dinastia, fossero coperti di disegni che imitavano stuoie tese su supporti lignei. L'importanza del problema risiede nel fatto che l'imitazione porterebbe a riprodurre fedelmente quanti più elementi originali è possibile, mentre la corrispondenza magica non necessita di una riproduzione esatta della struttura originale. Inoltre, l'esistenza delle nicchie sulla superficie dell'edificio in mattoni crudi non avrebbe costituito un impedimento al ricoprirla con motivi opportunamente adattati che suggerivano l'antica tecnica edificatoria. A. van Gennep e G. Jéquier in *Le tissage aux cartons et son utilisation décorative dans l'ancienne Egypte*, Neuchâtel 1916, dimostrano che i motivi sulle «false porte» possono essere stati realizzati mediante la tecnica di cui si occupano. Se la «falsa porta» viene, tuttavia, considerata in rapporto con gli edifici della I dinastia conservati sino ad oggi che presentano nicchie su tutto il perimetro, è difficile capire come una tecnica che produceva strette fasce di tessuto possa dar ragione dell'esistenza delle forme architettoniche in esame (cfr. *infra*: 2, 4).

[8] Sono esaminate approfonditamente in G.A. Reisner, *op. cit.*, p. 307 ss.

possiamo dire molto sulle loro caratteristiche costruttive, a Naqada è ben conservato il cenotafio di Neithotep, consorte di Aha. Esso è decorato esternamente con un complesso sistema di sporgenze e rientranze, fatte di mattoni più piccoli di quelli della parte centrale (Figg. 42 e 43). Dunque la prima generazione di Egiziani che usò i mattoni in modi diversi era già abituata a servirsi di tutte le raffinatezze consentite da questo materiale.

È stato dimostrato che strutture simili al cenotafio di Neithotep sussistono ancora ai limiti dei campi coltivati ad Abido, ad est delle tombe reali della I dinastia. Petrie ha suggerito in modo plausibile che la loro funzione fosse analoga a quella dei templi inferiori delle piramidi dell'Antico Regno[9]. Inoltre, tombe di questo tipo si diffusero in tutto il paese durante i regni dei primi sovrani della I dinastia[10]. L'assenza di precedenti costruzioni più semplici in mattoni, e anche la decorazione dipinta che imita un modo di costruire incompatibile con le nuove forme, indicano che esse non costituiscono uno sviluppo organico dell'architettura egiziana. Non fu solo l'uso dei mattoni crudi ad essere adottato con la I dinastia, ma l'impiego di essi in una applicazione ben definita ad un tipo assai particolare di edificio, ossia a strutture decorate tutto intorno con rientranze elaborate. Ed è proprio questo progredito e raffinato modo di costruire con i mattoni che si ritrova in Mesopotamia nel periodo in cui i contatti con l'Egitto ebbero luogo, come sappiamo da una notevole documentazione.

[9] W.F. Petrie, *The Tombs of the Courtiers*, London 1925. L'opinione di Petrie è recepita ed elaborata da G.A. Reisner, *op. cit.*, pp. 10, 243 e 349.

[10] Naqada: cenotafio di Neithotep (cosiddetta «tomba di Menes»); Abido: templi inferiori dei sovrani della I dinastia; Saqqara: tombe di Hemaka, Nebetka ed altri, soprattutto del regno di Den-Wedimu; Q.S. 2185; Giza: tomba V. Kees (*Kulturgeschichte*, München 1933, p. 326, n. 3) parla di tombe *fürstliche* nell'Egitto settentrionale, ma l'aggettivo dev'essere tradotto «principesco», non «regale», benché dal contesto si comprenda che Kees intendeva riferirsi al secondo significato. I monumenti, tuttavia, non sono tombe di re ma di alti funzionari.

Il paragone delle Figg. 53 e 42 con le Figg. 46 e 47 dimostra che i templi mesopotamici dei periodi di Uruk e di Gemdet Nasr presentano piante simili a quelle dei cenotafi e delle tombe egiziane della I dinastia. In Mesopotamia, però, si può seguire in taluni particolari lo sviluppo di queste complicate realizzazioni a partire da piante più semplici.

In Mesopotamia si usavano i mattoni nel periodo di el-Obeid e nel nord, a Tepe Gaura, troviamo la tecnica delle sporgenze e delle rientranze già in uso in epoca arcaica sull'acropoli di Gaura XIII (Fig. 45). Qui, tuttavia, essa è molto più semplice di quella che troviamo in Egitto. Lenzen ha osservato che le basi degli edifici di Gaura XIII possono effettivamente essere di edifici lignei, con grandi pilastri connessi da muri fatti di tavole[11]. Dobbiamo subito sottolineare che l'interpretazione differisce in tutti i punti essenziali da quella analoga spesso applicata agli edifici egiziani con sporgenze e rientranze, di cui parleremo dettagliatamente più avanti. A Tepe Gaura siamo, prima di tutto, in una regione ove anche oggi il legno non scarseggia. In secondo luogo, la pianta, con la corrispondenza di sporgenze e rientranze all'interno e all'esterno dell'edificio, suggerisce l'esistenza di un'effettiva costruzione in legno, mentre in Egitto, come vedremo, la connessione tra la realizzazione in mattoni e il suo presupposto prototipo ligneo non si può stabilire con una semplice interpretazione funzionale ma richiede una teoria fantasiosa e forzata. In terzo luogo, a Tepe Gaura si possono osservare tratti significativi indicanti che (se la teoria di un prototipo ligneo è giusta) i mattoni erano già stati utilizzati in modo indipendente e con particolare cura nei con-

[11] *Uruk Vorläufiger Bericht*, X, 26. La base di recipiente scolpita da Khafajah non può essere citata a questo proposito. Le «tavole» laterali sono connesse in modo tale che l'acqua piovana sarebbe stata convogliata dalle fessure entro la casa. Non si può neanche seguire l'ipotesi di Lenzen, secondo cui la parte inferiore raffigurerebbe la parete di una stalla: l'oggetto è parte di una numerosa serie di arredi templari decorati che non riproducono affatto oggetti di uso quotidiano.

fronti delle loro potenzialità. Infatti, negli angoli e nei contrafforti del tempio settentrionale blocchi di argilla sagomati a gradini erano usati come rinforzi. Qualunque sia il valore da attribuire alla teoria della derivazione da edifici lignei (teoria non indispensabile per il resto della nostra argomentazione), questi blocchi di mattoni d'argilla sagomati a gradini e l'alternarsi di «pilastri» e pareti piatte a Tepe Gaura sono i primi passi sulla via che porta alle elaborate opere a sporgenze e rientranze dei periodi di Uruk e Gemdet Nasr, tanto simili a quelle introdotte in Egitto durante la I dinastia. Un'ulteriore tappa su questa strada si può vedere nei templi dell'Eanna a Warka, dove gli edifici più antichi hanno semplici rientranze, e per di più all'interno (Fig. 46); osserviamo inoltre porte successivamente sigillate con mattoni (questo si verifica anche nel tempio sulla zigurrat di Anu [12]), e così possono essere state ideate e realizzate per la prima volta nicchie esterne, che divennero poi meno complicate negli edifici posteriori dell'Eanna, datati al periodo di Gemdet Nasr. Se, d'altro lato, le fasi più remote del «Tempio Bianco» (Fig. 47) risalgono al periodo antichissimo recentemente ipotizzato [13], lo sviluppo dell'Eanna potrebbe essere soltanto collaterale e l'invenzione dell'architettura a sporgenze e rientranze avrebbe la stessa antichità sia nel sud che nel nord del paese. Non dobbiamo però preoccuparci troppo delle prime fasi dello sviluppo di questo tipo di architettura in Mesopotamia. È sufficiente capire che si tratta di un sistema locale antico di costruzione con mattoni crudi, caratteristico del paese. Sia che si accetti o no l'esistenza di prototipi lignei per gli edifici di Gaura XIII, che si consideri o no il bloccaggio delle porte utile per spiegare la presenza di nicchie esterne nel sud, in ogni caso la stretta corrispondenza dei particolari tra l'architettura in mattoni di tipo complesso in Me-

[12] *Uruk Vorläufiger Bericht*, VIII, 4.

[13] A.L. Perkins, *The Comparative Archeology of Early Mesopotamia*, Chicago 1949.

sopotamia meridionale e i più antichi edifici egiziani in mattoni è troppo straordinaria per essere accidentale. Non è soltanto il fatto che nicchie del tipo che compare nella Fig. 46, si ritrovano identiche in Egitto. Appaiono in comune tra i due paesi diversi particolari tecnici, che contribuiscono a rafforzare le testimonianze delle piante.

L'alternarsi di tre file di mattoni posti in orizzontale con una di mattoni di coltello a Naqada richiama il *Riemchenverband* di Warka e i suoi paralleli a Tell Asmar [14]. Il cenotafio di Neithotep a Naqada sembra essere edificato su una base rettangolare (Fig. 43). Tuttavia, in realtà, la costruzione non era situata su una piattaforma solida, ma, dopo che erano state innalzate le mura, intorno alla loro faccia esterna era stato eretto un piccolo rivestimento di contorno [15]. Questo metodo costruttivo è lo stesso usato nel *kisu* dell'architettura babilonese, di cui molto si è discusso: scoperto per la prima volta a Babilonia, è ora noto in diversi altri luoghi come Ishshali e Warka, dove è impiegato nel «Tempio Bianco» [16]. Quest'ultimo edificio presenta un altro particolare che ritroviamo nell'architettura egiziana in mattoni. Le sue mura, ben conservate, recano ancora le tracce di brevi tronchi rotondi, inseriti orizzontalmente per rinforzare la struttura in mattoni. Tronchi di questo tipo sono ancora conservati ad Abu Roash, in Egitto, nel corpo di una struttura in mattoni a nicchie datata al pieno periodo dell'Antico Regno (Fig. 49); inoltre, un sarcofago ligneo di Tarkhan, della I dinastia, ci consente di vedere quale fosse l'effetto di questo particolare negli edifici propri dell'architettura egiziana più antica (Fig. 56). La tecnica è la stessa osser-

[14] *Oriental Institute Communications*, 20, p. 11 e Figg. 7-8; E. Heinrich, *Schilf und Lehm*, p. 40. A Tell Asmar le file di mattoni di coltello sono più numerose di quelle in orizzontale.

[15] *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*, XXXVI, 88, n. 3.

[16] R. Koldewey, *Das wiedererstehende Babylon*, München 1990[5], indice s.v. «KISU»; *Oriental Institute Communications*, 20, p. 78; *Uruk Vorläufiger Bericht*, VIII, 38.

vata in Mesopotamia nella combinazione di nicchie e tronchi impiegata nel «Tempio Bianco».

Possiamo ricapitolare dicendo che la tecnica edificatoria mediante mattoni crudi si sviluppò in Mesopotamia gradualmente, fino a raggiungere il preciso stato di elaborazione in cui la ritroviamo, senza antecedenti locali, nell'Egitto della I dinastia. Esistono dunque ottime ragioni per sostenere che la sua introduzione in Egitto si basasse sulla conoscenza di edifici contemporanei in Mesopotamia. Per dimostrare ciò, è fondamentale la documentazione di supporto.

Per comprendere appieno quanto abbiamo affermato, dobbiamo renderci conto che un solo periodo storico mesopotamico fornisce i paralleli per tutti i dettagli di cui abbiamo parlato: l'epoca di Gemdet Nasr. Solo allora riscontriamo l'uso per lo meno predominante, se non esclusivo, di piccoli mattoni oblunghi. Nei periodi precedenti i mattoni erano, generalmente, di un tipo assai più largo; e nel successivo periodo protodinastico i mattoni divengono piano-convessi. Inoltre, nel protodinastico le nicchie sono diverse: quando sono usate nel contorno di un edificio sono di tipo assai semplificato, mentre le rientranze complicate simili a quelle egiziane sono riservate alle due torri che affiancano, e di conseguenza sottolineano, l'ingresso a palazzi o a complessi templari. Invece, nel periodo di Gemdet Nasr troviamo le nicchie ripetute su tutto il contorno dell'edificio impiegate all'esterno e anche all'interno per vani o cortili di notevole importanza, come una stanza della Fig. 46 ovvero la fase V del tempio di Sin a Khafajah. Gli edifici in mattoni della I dinastia che ancora sussistono non presentano vani o corti di questo tipo, ma ritroviamo la stessa tecnica in alcuni edifici provvisori della IV dinastia costruiti in mattoni, laddove le strutture di carattere permanente sono in pietra [17].

[17] G.A. Reisner, *Mycerinus*, Cambridge Ma. 1931, piante IV, VIII, IX e tavv. 31c, 32b, 33 e 74. Per la Mesopotamia cfr. il vano 252 dell'edificio C nella Fig. 5 e il vano centrale del Tempio di Sin V in *Oriental Institute Communications*, 20, Fig. 26.

Sappiamo che l'architettura della IV dinastia non usava la tecnica a rientranze. Il suo apparire nelle mura in mattoni con cui Shepseskaf completò l'incompiuto tempio inferiore di Micerino mostra, dunque, che la tecnica costruttiva a sporgenze e rientranze era ormai un elemento acquisito tradizionale degli edifici in mattoni crudi nell'Egitto di quell'epoca e che quando venne introdotta verosimilmente la si impiegava in corti e vani, oltre che nella parte esterna degli edifici. La somiglianza ipotizzata sarebbe quindi in accordo con gli indizi stabiliti con maggiore certezza, i quali rimandano all'epoca di Gemdet Nasr (con l'esclusione dei periodi precedenti e seguenti) come la fase della cultura mesopotamica da cui l'Egitto apprese l'uso dei mattoni crudi per la costruzione degli edifici monumentali.

Questa conclusione è sostenuta da due serie di prove indipendenti. In primo luogo, si sapeva da tempo che diversi elementi della cultura egiziana predinastica e protodinastica trovavano paralleli nella cultura mesopotamica; è possibile ora farli risalire all'epoca di Gemdet Nasr. In secondo luogo, prove stratigrafiche indipendenti rinvenute a Tell Yudeydah dimostrano che il periodo di Gemdet Nasr è contemporaneo del tardo Predinastico e del Protodinastico egiziani.

Prenderemo in considerazione le due serie di prove nella terza parte di questo scritto. Per il momento, vogliamo solo puntualizzare quanto materiale trovi la propria collocazione, quanti fenomeni si possano spiegare se riteniamo che l'apparire improvviso dell'architettura in mattoni crudi in forma già evoluta durante la I dinastia sia dovuto a esempi mesopotamici. Possiamo davvero domandarci se qualunque altra spiegazione sia in grado di sostenere il paragone con quella ora proposta sia per coerenza che per chiarezza.

■ Tutte le precedenti ipotesi sull'origine dell'architettura a sporgenze e rientranze in Egitto sono carenti nel sottolinearne la notevole rassomiglianza con edifici mesopotamici contemporanei. Ripetiamo ancora una volta che questa rassomiglianza

richiede una spiegazione, non meno dei contatti con soggetti che fanno parte tradizionalmente del campo di indagine dell'egittologo. Poiché, tuttavia, i paralleli con la Mesopotamia sono stati scoperti solo recentemente, esamineremo qui — unicamente per quello che valgono, indipendentemente dalla loro comune debolezza — le teorie correnti sull'origine di questo tipo di struttura. Possiamo suddividerle in quattro sezioni. Le prime due non hanno alcun fondamento; le altre hanno un certo valore, perché stabiliscono l'esistenza di rapporti tra gli usi protodinastici e quelli successivi, senza, peraltro, spiegare come venne adottata per la prima volta in Egitto la tecnica architettonica a sporgenze e rientranze.

1. Nel 1912 Petrie trovò a Tarkhan sarcofagi costruiti con assi di legno che originariamente erano serviti ad altri usi, come mostrava una serie di fori senza alcun rapporto con la funzione delle assi come parti di sarcofagi, ma che permetteva loro, precedentemente, di essere collegate ad altre tavole (Fig. 52). Petrie, che aveva presente il problema costituito dall'improvvisa apparizione dell'architettura in mattoni crudi a sporgenze e rientranze durante la I dinastia e pensava da tempo che essa potesse avere avuto precedenti in legno, cercò di collegare le tavole riusate nei sarcofagi di Tarkhan in modo da ottenere una superficie a sporgenze e rientranze. È possibile mettere insieme queste ultime in molti altri modi, anche se nessuno ha mai suggerito una combinazione alternativa, e sarebbe veramente inutile perdere troppo tempo in simili tentativi, dal momento che è assai probabile che le tavole siano soltanto i resti molto parziali della struttura originale. Inoltre, nessuno che legga quanto afferma Petrie [18] può farsi l'illusione che egli fornisca prove efficaci per la plausibilità della sua ricostruzio-

[18] W.M.F. Petrie, *Tarkhan I and Memphis V*, London 1913, p. 24. Si veda anche il coperchio di un sarcofago fatto di tavole simili da Abu Roash in *Kêmi*, vol. VII, tav. XIII, 2.

ne. Egli dichiara apertamente di essere *partito* dal presupposto che gli edifici in mattoni a sporgenzé e rientranze derivavano da prototipi lignei; poi, tuttavia, dice di aver trovato «i veri tronchi». Inoltre, si lancia a descrivere la vita di «un popolo più prospero» che usava «abitazioni di legno che dovevano essere spostate due volte all'anno»: questa, però, è soltanto un'ingegnosa fantasticheria, in cui si combinano antichi e problematici resti con osservazioni sulla vita degli Egiziani moderni, anche se costoro non hanno mai costruito case con tavole lignee collegate.

Ricostruzioni tanto immaginarie sono spesso considerate illuminanti. Ma, nel caso presente, ci hanno reso un cattivo servizio. Newberry nel 1923[19] e Balcz nel 1929[20] adottarono il fantastico punto di vista di Petrie, e Woolley addirittura lo applicò, così com'era, all'archeologia mesopotamica[21]. Costoro non avevano presente che la decorazione dipinta (Fig. 53) di questo tipo di edifici in Egitto, anche se non fosse incompatibile con la superficie della parete alla quale è sovrapposta, non raffigura un originale ligneo, bensì un supporto di pali cui erano legate stuoie. Gli edifici così raffiguranti concordano perfettamente con le riproduzioni di antichi edifici conservate nei geroglifici (Fig. 51) e su oggetti come la Tavolozza della Caccia[22]. L'intera ipotesi dell'esistenza di case lignee è basata sol-

[19] Discorso come Presidente alla Sez. H della British Association for the Advancement of Science, 1923, p. 17.

[20] *MDIIA* (cfr. *supra* n. 3), I, p. 78 ss.

[21] H. Hall e R. Woolley, *Ur Excavations*, I, *Al Ubaid*, Oxford 1927, p. 68 ss.

[22] E. Baldwin Smith, *Egyptian Architecture as Cultural Expression*, affronta il nostro problema da architetto, ma non lo risolve. Ritiene che la teoria di Petrie delle case di legno sia priva di fondamento (p. 33), ma è d'accordo sul modo usato da quest'ultimo per riunire le assi dei sarcofagi di Tarkhan (p. 47) e ipotizza per il *serekh* un prototipo costituito da un palazzo edificato mediante piccole tavole lignee congiunte. Anche se vogliamo accettare l'interpretazione dell'A. di uno degli edifici arcaici riprodotti sui sigilli della I dinastia come la prova che una «tecnica costruttiva con elementi lignei di piccole dimensioni» sia stata praticata nell'Egitto del periodo tardo-predi-

tanto sul ritrovamento di alcune tavole perforate reimpiegate. Naturalmente le perforazioni si devono spiegare e siamo a conoscenza di un importante tipo di manufatti che erano palesemente fabbricati con tronchi perforati e legati insieme: le imbarcazioni degli antichi Egiziani[23]. È notevole il fatto che alcune delle tavole di Tarkhan siano curve (Fig. 52) e perciò inadatte ad essere legate insieme per resistere ai mutamenti climatici e proteggere gli abitanti delle case lignee mobili da «fessure che lasciavano entrare il vento»; la loro forma, invece, è ben comprensibile se un tempo avevano fatto parte di imbarcazioni. La spiegazione più naturale dell'uso originale delle tavole di Tarkhan, è, evidentemente, che esse costituivano una materia prima molto apprezzata ricavata da barche naufragate o in disuso, inutilizzabile per il mobilio dei vivi a motivo dei numerosi fori, ma ancora buona per fabbricarne sarcofagi.

2. Secondo alcuni egittologi, gli edifici a sporgenze e rientranze mostrano uno stile tipico del Basso Egitto. Questa ipotesi non ne spiega l'origine, naturalmente. Balcz e Newberry, come abbiamo visto, adottano l'ipotesi di Petrie come loro spiegazione, ma il primo studioso si serve anche di un altro argomento, ossia del fatto che in certi casi due fiori di papiro legati insieme compaiono nella parte superiore delle nicchie (Fig. 57). Questo disegno è considerato un parallelo del più tardo simbolo in cui il geroglifico *sm'*, «unire», congiunge le piante araldiche dell'Alto e del Basso Egitto. Mi sembra molto ingenuo

nastico, e che essa consistesse di un «lavoro a pannelli realizzato con piccoli pezzi di legno accuratamente squadrati ed uniti insieme», ciò non spiegherebbe minimamente la presenza delle nicchie, né il fatto che esse compaiano per la prima volta in edifici in mattoni crudi.

[23] Poiché si disponeva solo di pezzi di legno corti, le tavole dello scafo erano assai spesse e tenute assieme da grandi cavicchi a forma di perni, che si adattano bene ai fori presenti nelle assi di Tarkhan. Si ricorreva anche a corde per legarle (cfr. W.F. Edgerton, «Ancient Egyptian Ships and Shipping», *American Journal of Semitic Languages and Literatures*, XXXIX, p. 109 ss., in particolare 128 e 134).

supporre che due piante identiche combinate simboleggino due regioni diverse. Lo svolgimento storico del tutto ipotetico postulato da Sethe[24] basandosi sull'autorità di testi posteriori (con un metodo dalla validità alquanto dubbia)[25] ha il fine di conferire realtà alle due unità politiche, la cui stretta unione è simboleggiata dai due fiori allacciati. Sembra quasi che ci si dimentichi che qui si sta perdendo ogni legame con fatti storici accertati, senza considerare la circostanza della nostra quasi assoluta ignoranza della situazione del Delta in epoca preistorica, mentre conosciamo parecchio della Mesopotamia durante lo stesso periodo.

Potremmo, forse, lasciar cadere qui l'argomento, ma la distinzione tra le caratteristiche dell'Alto e del Basso Egitto sta diventando una moda e bisogna starne in guardia. L'origine può essere rintracciata, forse, nella felice spiegazione data da Scharff al problema della sovrapposizione delle culture del primo e secondo periodo predinastico (Amraziano e Gerzeano)[26]. Egli ha presentato come molto probabile il fatto che la cultura gerzeana esistesse in Basso Egitto mentre la cultura amraziana continuava a fiorire nella Valle del Nilo. La distinzione tra stili architettonici dell'Alto e del Basso Egitto non dispone, però, di prove a suo favore. Eppure troviamo che Steckweh, in un ottimo studio[27], mette in contrasto l'architettura «aperta» dell'Alto Egitto, che tende ad elaborare l'aspetto esterno, con lo stile introspettivo e «chiuso in se stesso» del Nord. Wolf[28] e Pflüger[29], d'altro lato, considerano lo stile dell'Alto Egitto, con la sua «solenne grandezza», un fenomeno «prettamente afri-

[24] K. Sethe, *op. cit.*

[25] H. Kees, «Kultlegende und Urgeschichte», *Nachrichten der Gesellschaft für Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse*, 1930.

[26] *Journal of Egyptian Archaeology*, XIV, p. 261 ss.

[27] Steckwech, *Die Fürstengraber von Qaw*, 1936, p. 43. L'autore definisce perfettamente la posizione occupata dalle tombe di Qau nella storia dell'arte. Faccio solo eccezione per alcune sue generalizzazioni interpretative.

[28] *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*, LXVII, 1931, p. 129 ss.

[29] *Journal of Egyptian Archaeology*, XXIII, p. 7 ss.

cano», mentre percepiscono chiaramente nello stile del Basso Egitto l'«affascinante e lieta luminosità del mondo mediterraneo». Questo guazzabuglio di interpretazioni casuali e contraddittorie ha affascinato anche alcuni studiosi di grande valore. Junker parla delle tombe che qui esaminiamo come di una tipologia bassoegiziana[30]; Scharff[31] ritiene il cenotafio di Naqada, in Alto Egitto, l'esempio più antico di architettura in mattoni a sporgenze e rientranze, ma insiste sul suo carattere bassoegiziano. Lo stile del Basso Egitto sarebbe caratterizzato, oltre che dall'impiego della tecnica a sporgenze e rientranze, dall'inclusione nella struttura superiore di magazzini e altri vani, mentre la tipologia dell'Alto Egitto impiegherebbe mura esterne lisce per la struttura superiore solida, e avrebbe vani sotterranei raggiungibili mediante un pozzo. Se tutto ciò è esatto, è paradossale il fatto che nella tomba con due «false porte» nella maggior parte dei casi le nicchie si trovino nella «falsa porta» meridionale e non in quella settentrionale[32]. In ogni caso, la distinzione non ha motivo di sussistere. Recentemente sono state scoperte a Saqqara tombe che appartenevano ad alti funzionari (Hemaka e Nebetka) di sovrani della I dinastia, soprattutto di Den-Udimu[33]. In queste tombe troviamo nicchie ed anche vani sia nella sovrastruttura che nella struttura sotterranea.

Sembra, dunque, che il tentativo di operare una separazione tra gli stili dell'Alto e del Basso Egitto non sia destinato a

[30] H. Junker, *Giza II*, p. 6. Daum (in *Giza I*, p. 66 ss.) ipotizza un contrasto tra le tipologie tombali di Naqada e di Abido difficilmente sostenibile, dal momento che non si conoscono le sovrastrutture delle tombe di Abido. Inoltre l'A. ignora l'esistenza in Abido dei templi inferiori.

[31] H. Scharff, *Handbuch der Archäologie*, p. 440 ss. Quando Scharff ricorda solo la tomba di Neithotep a Naqada come esempio altoegiziano di una tipologia ritenuta del Basso Egitto, ignora i templi inferiori dei faraoni Zer e Zet e della regina Merneith in Abido.

[32] G.A. Reisner, *Development of the Egyptian Tomb*, cit., p. 249.

[33] W.B. Emery, *The Tomb of Hemaka*, Il Cairo 1938; *Journal of Egyptian Archaeology*, XXIV, p. 243; *Annales du Service des Antiquités*, XXXVIII, 1938, p. 455 ss.

condurci molto lontano. La configurazione fisica della Valle del Nilo determina il formarsi di una cultura uniforme. Tutte le testimonianze di cui disponiamo sembrano mostrare chiaramente che le mode nate alla corte si diffondevano con facilità e rapidità in tutto il paese, salvo che in periodi di rivolgimenti politici[34]. Possiamo distinguere tra stile metropolitano e stile provinciale, ma, se mai sono esistite spiccate differenze locali tra nord e sud, dopo tanto tempo non siamo più in grado di riconoscerle.

Nel respingere la seconda teoria dobbiamo però dare una spiegazione del gruppo formato da due fiori di papiro uniti collocato nella parte superiore delle nicchie, proprio come abbiamo cercato di comprendere cosa significassero i fori nelle tavole lignee dei sarcofagi di Tarkhan dopo aver confutato la teoria di Petrie. Nel caso presente siamo meno sicuri di fornire un'interpretazione verosimile, perché i fiori sono riprodotti solo negli antichi disegni, e non abbiamo originali. In primo luogo, è molto interessante che un motivo assai simile appaia in un disegno mesopotamico riproducente un edificio a nicchie: precisamente, su un sigillo cilindrico del periodo di Uruk da Tell Billa (Fig. 58). Qui, naturalmente, i vegetali non sono papiri; ma, se gli Egiziani hanno adottato alcuni tipi piuttosto complicati di edifici, possono anche aver conservato il particolare del disegno floreale, traducendolo però in forme familiari. Nel modo più semplice, lo si potrebbe interpretare come la griglia di legno di una finestra. Questo spiegherebbe abbastanza naturalmente la sua posizione nella zona superiore delle nicchie. Nei modellini in pietra di edifici a nicchie di questo tipo rinvenuti a Warka[35] le finestre sembrano di forma triangolare; ma questo è certo un caso insolito e supporre che la

[34] G. Brunton (*Qaw and Badari*, I, 75) ha dimostrato che la diffusione di certi tipi di ceramica e di altri oggetti venne interrotta dai rivolgimenti del Primo Periodo Intermedio.

[35] *Uruk Vorläufiger Bericht*, vol. VII, tav. 48.

coppia di fiori entro una cornice riproduca uno spazio quadrato chiuso da una griglia elegantemente disegnata non ci sembra troppo fantastico. Il motivo è usato in Egitto proprio a questo specifico fine; esso compare, durante la VI dinastia, sui paraventi di legno lavorato che costituiscono la parte superiore ricurva, la parte anteriore e quella posteriore del letto di Ipi[36], e si ritrova durante il Nuovo Regno nella parte superiore intagliata (*musharabiya*) dei vani delle porte[37].

3. È stato ipotizzato che gli edifici e nicchie siano riproduzioni di palazzi reali[38]. Non sono stati scoperti palazzi anteriori alla XVIII dinastia, ma la cornice entro cui è scritto il «nome di Horo» del sovrano è anche un carattere geroglifico che significa *serekh*, forse traducibile esattamente con l'espressione «sede della regalità». Il disegno del *serekh* mostra, in effetti, un pannello a nicchie; ma è una riproduzione in piano e quindi ci dice assai poco sull'effettivo aspetto dell'edificio che si pensa riproduca. Ci sembra opportuno ricordare che, fino ad ora, non si sono potuti stabilire rapporti tra le rovine dei tre edifici, probabilmente palazzi, scavati a Tell el-Amarna e i due disegni particolareggiati del palazzo reale rinvenuti nelle tombe locali scavate nella roccia. Con il *serekh* abbiamo ancora meno spazio di manovra. Se tentiamo di riportarlo in forma tridimensionale, non abbiamo nessuna garanzia che la nostra ricostruzione raggiunga lo scopo. Non sappiamo neppure quale parte del palazzo il *serekh* riproduca. Perché dovrebbe essere la facciata e non, ad esempio, una parte della sala del trono? Inoltre, se ne accettiamo un'interpretazione come facciata, non teniamo conto della grave difficoltà costituita dal fatto che gli edifici che conosciamo — ossia i cenotafi e i templi inferiori

[36] W. Wreszinski, *Atlas*, I, 405.
[37] *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*, LXXIII, p. 68 ss. con tav. VIIIa e fig. 3.
[38] La lista completa dei motivi che confermano l'identificazione con il palazzo reale è data da G.A. Reisner, *Development of the Egyptian Tomb*, cit.

della I dinastia — sono coperti da nicchie su *tutti e quattro i lati*. L'idea che esso sia la riproduzione di una facciata non ci pare felice.

Il motivo del *serekh* conferma la nostra ipotesi dell'origine babilonese degli edifici a sporgenze e rientranze. Se è azzardato dedurre da un'antica riproduzione in piano l'aspetto di un edificio a tutto tondo, possiamo però paragonare i disegni schematici egiziani (Fig. 50, a sinistra) con disegni analoghi mesopotamici, che sono conservati su sigilli cilindrici dei periodi di Uruk e Gemdet Nasr (Fig. 50, a destra). La loro somiglianza è talmente stretta da indurre a credere che tra loro esistano rapporti. Vi sono, tuttavia, differenze sufficienti a rendere impossibile la supposizione che i disegni mesopotamici siano stati copiati in Egitto. Di conseguenza, gli edifici reali, riprodotti schematicamente nelle opere mesopotamiche ed egiziane, dovevano rassomigliarsi: questa è proprio la conclusione che abbiamo raggiunto nella prima parte di questo studio.

Sono tentato di indulgere qui a una piccola elucubrazione. Se per la tomba del faraone, e probabilmente per il suo palazzo, erano state adottate forme architettoniche che in Mesopotamia (donde derivavano) erano tipiche dei templi, si comprende perfettamente la scelta degli Egiziani, perché corrisponde esattamente alla differenza tra la concezione mesopotamica e quella egiziana sulla natura della regalità. Il re mesopotamico, anche se rappresentava il dio, era un LÚ.GAL, «Grande Uomo»; ma il faraone era un dio.

Comunque, questa osservazione non incide sulla nostra opinione che il far derivare gli edifici a sporgenze e rientranze della I dinastia dal palazzo reale non sia convincente, perché così si sposta semplicemente il problema su una categoria di fabbricati dei quali non resta neppure un esemplare. Gli edifici egiziani in mattoni crudi, siano essi tombe o cenotafi, presentano le nicchie su tutti e quattro i lati e corrispondono sotto questo rispetto ai templi mesopotamici contemporanei. Il motivo del *serekh* non rimanda certo all'effettivo aspetto di determinati edifici, ma, in quanto somiglia a disegni contempora-

nei in scala minore eseguiti in Mesopotamia, induce a pensare che edifici in qualche modo simili siano stati costruiti circa nello stesso periodo in entrambi i paesi. La presenza di torri ci porta a discutere un elemento cronologico di grande interesse. In primo luogo, la torre con un lato verticale è una componente normale dell'architettura mesopotamica, mentre è del tutto insolita in Egitto, che invece sviluppò la tipologia del pilone, con pronunciata sporgenza anteriore. Secondariamente, le torri non compaiono sui sigilli del periodo di Uruk, ma sono note da un cilindro del periodo di Gemdet Nasr (Fig. 55) e sono una caratteristica permanente del successivo periodo protodinastico. L'esistenza di *serekh* con torri (Fig. 54) e senza torri (Fig. 50, a sinistra) dimostra, ancora una volta, che l'epoca in cui avvennero i contatti fu quella di Gemdet Nasr.

4. Possiamo dire che l'architettura a nicchie è una caratteristica essenziale dell'edificio in mattoni crudi, destinato a ricomparire ogniqualvolta si faccia ricorso ad esso. Questo dato è eloquentemente illustrato da alcune strutture in mattoni di tipo provvisorio con cui Shepseskaf completò l'incompiuto tempio inferiore di Micerino[39]. Le nicchie non erano più usate nell'architettura in pietra di quel periodo; ma, non appena si usarono i mattoni in un monumento funerario, le nicchie riapparvero, ovviamente perché erano una tecnica tradizionale di abbellimento delle superfici in mattoni. Tuttavia, nelle tombe dell'Antico Regno costruite in pietra troviamo la nicchia in un caso particolare: la «falsa porta», parte essenziale di tali tombe, in una delle sue due forme caratteristiche consiste in una lastra monolitica raffigurante una porta affiancata, su entrambi i lati, da una serie di nicchie stilizzate (Fig. 57). Non è necessario prendere in considerazione qui l'altra tipologia di «falsa porta», uno stretto ingresso ove l'immagine del defunto compare talora sormontata da una riproduzione in pietra della

[39] Cfr. nota 17.

stuoia arrotolata che doveva servire a chiuderla[40].

È chiaro che la tipologia più elaborata della falsa porta, la «grande porta» o «porta della facciata del Palazzo» è collegata con l'architettura in mattoni della I dinastia; inoltre, talora la ricopre un'ornamentazione dipinta[41] simile a quella usata in tombe con pareti a sporgenze e rientranze (Fig. 53). Ma qual è questo collegamento? Poiché la falsa porta è un elemento delle tombe tipicamente egiziano, assai ben noto e impiegato per lungo tempo, gli egittologi hanno mostrato molto spesso una tendenza a farne la base per un'interpretazione e spiegazione delle tombe a nicchia della I dinastia. Questo modo di procedere è, tuttavia, errato.

La «falsa porta», o «porta del Ka», indicava il punto ove si facevano le offerte al defunto e dove, in generale, avveniva il contatto tra i vivi e i trapassati. Questo modo di vedere è prettamente egiziano. In effetti, esso sembra risalire all'ampio sostrato camitico della cultura egiziana, poiché i tumuli funerari nordafricani presentano una nicchia che sembra essere destinata allo stesso fine[42]. Alcune tombe assai semplici della I dinastia a Tarkhan (Fig. 48) presentano, in corrispondenza della testa del defunto, due fessure nella sovrastruttura, e la cappella funeraria ove si deponevano le offerte è costruita proprio dove esse si trovano, accanto al tumulo. Un'espressione ancor più antica dello stesso modo di vedere si può forse trovare in una giara di Maadi usata come sarcofago, perforata in due pun-

[40] Ad esempio la tomba di Mereruka a Saqqara, o quella di Idu a Giza (*Boston Bulletin*, XXIII, 13).

[41] L'esempio più noto è N. de Garis Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep*, London 1900-1901, tavv. XIX e XX-XXA.

[42] E.J. Baumgartel, *Dolmen und Mastaba*, 1926, Figg. 4 e 7. Le obiezioni di Balcz, recepite da Wolf, sono pressoché irrilevanti. Naturalmente non esiste una connessione diretta tra gli edifici preistorici africani in pietra e l'architettura litica egiziana. Tuttavia, quello che importa è la presenza di un'idea comune alla base di entrambi, ossia che la struttura della tomba deve indicare in qualche modo come viene mantenuto il contatto con il defunto; e, inoltre, la forma specifica data a quest'idea mediante l'inserzione di una nicchia nella tomba.

ti[43]. Un esempio più recente proviene dal *serdab* del complesso funerario di Zoser a Saqqara, che presenta due fessure in corrispondenza del volto della statua regale. Anche nelle tombe della IV dinastia a Giza vi sono aperture nel grande blocco che chiude l'entrata alla camera sepolcrale; accanto ad esse è deposta la «testa di riserva» del defunto[44].

Tutti questi casi costituiscono, evidentemente, espressioni della stessa idea che trovò forma definitiva nella «falsa porta». Anche il fatto che spesso le porte siano due può forse riportarsi all'usanza assai primitiva di praticare due fessure corrispondenti agli occhi del morto. La presenza di due porte è generalmente spiegata come una imitazione della consuetudine regale: il re dell'Alto e del Basso Egitto, infatti, doveva avere due false porte nel sepolcro. Ma già in una tomba privata della I dinastia, Q.S. 2105 di Sakkara, databile al regno di Zer, si trovano due false porte e sembra inverosimile far risalire l'appropriazione di una prerogativa reale da parte di privati proprio all'epoca in cui si era appena formato il regno unificato: questa tendenza, infatti, sembra attestata soltanto a partire dalla fine dell'Antico Regno. La derivazione da una coppia di fori intesi come occhi ci appare meno forzata e l'aver mantenuto la tradizione delle due porte (sia pure come elementi di notevoli dimensioni posti alle estremità della parete) potrebbe essere una manifestazione caratteristica della singolare tendenza egiziana, o per meglio dire camitica, a considerare la realtà secondo uno schema duale[45].

[43] *MDIIA* (cfr. *supra* n. 3), V, tav. XIXb1.

[44] H. Junker, *Giza I*, p. 43.

[45] La dicotomia e la polarità che Meinhof (*Die Sprache der Hamiten*, p. 20, n. 1 e *passim*) ha trovato nella struttura delle lingue camitiche si rilevano anche in taluni fatti quali la conservazione, aldilà di ogni ragione effettiva, del modo di vedere l'Egitto come «le Due Terre», qualunque sia stata l'origine storica di tale definizione. Polarità e dicotomia compaiono, inoltre, nel modo in cui il conflitto tra Horo e Seth diviene il pretesto per un sistema eccessivamente ricercato di identificazione di vari oggetti con l'uno o l'altro dei protagonisti (naturalmente Osiride può prendere il posto di Horo). Se

Ad ogni modo, sia che una determinata tomba possieda una o due false porte, sia che esse appaiano più o meno elaborate, è certo che con esse si segnava il punto in cui avveniva il contatto con il defunto. E le nicchie che ricoprivano la superficie delle tombe in mattoni della I dinastia sono proprio la tecnica architettonica meno adatta ad esprimere un simile concetto. È impossibile considerare questo tipo di edifici uno sviluppo della «falsa porta». Essa, infatti, sottolinea l'importanza di un punto particolare; la tecnica a sporgenze e rientranze presenta, invece, una serie di elementi identici che articolano ritmicamente l'intera superficie della parete.

È stato suggerito che la presenza di nicchie tutto intorno all'edificio funerario poteva esprimere l'idea che il defunto fosse completamente libero di «uscire» e di andare dovunque desiderasse [46]. Seppure gli Egiziani della IV dinastia hanno interpretato la serie continua di nicchie in questo modo, ciò non contribuisce a risolvere il problema dell'improvvisa abilità da essi dimostrata nell'erigere strutture assai complicate con un materiale mai usato fino ad allora o, almeno, usato in scala assai minore. Partendo da una simile spiegazione, sarebbe facile immaginare che un'interpretazione di questo tipo avrebbe fatto degli edifici stranieri a nicchie in mattoni crudi modelli ispiratori di grande fascino per gli Egiziani. Ma anche questa ipotesi non ha molti punti a suo favore, perché non è necessario ricorrere all'interpretazione delle nicchie come «porte del Ka» per spiegarne la comparsa in Egitto. Abbiamo visto, infatti, che molti particolari tecnici indicano come l'impiego

teniamo il fatto ben presente, una scena quale quella descritta in Sethe, *Festspiel*, p. 141 ss., diviene estremamente illuminante. Essa illustra alla perfezione la «polarità» osservata da Meinhof nella grammatica camitica. Il rapporto tra il Ka e l'uomo, con i rispettivi sostrati fisici, che ritroviamo anche nel trattamento del corpo e della placenta in Uganda (*Man*, 1911, p. 97 ss.) e altri esempi simili necessitano di uno studio come manifestazioni della presenza di questo curioso dualismo fondamentale nel modo di ragionare degli Egiziani.

[46] G.A. Reisner, Balcz ed altri.

su larga scala del mattone crudo nella Valle del Nilo sia stato adottato sin dall'inizio per edifici di un determinato tipo.

Inoltre la funzione simbolica di indicare il luogo in cui lo spirito del defunto poteva uscire dal sarcofago non è affatto la più importante tra quelle ricoperte dalla «falsa porta» nell'architettura funeraria. Essa segnava anche, infatti, il punto in cui si entrava in comunicazione con il morto ed era, quindi, altamente significativa sia per i vivi che per i trapassati. I fori nella giara funeraria rinvenuta a Maadi e quelli nelle lastre di pietra che chiudono le stanze sepolcrali nelle tombe della IV dinastia sono esempi di un uso del tutto simbolico, poiché sono situati in luoghi cui i vivi non avevano accesso. Ma nella sovrastruttura della tomba dobbiamo aspettarci che gli elementi principali non rappresentino soltanto lo *status* del defunto (ossia la sua capacità di «uscire»), ma siano anche in relazione con gli atti mediante i quali i vivi conservavano i legami con costui. La parte da essi sostenuta nella comunione tra le due sfere richiedeva, anch'essa, un'espressione tangibile. Le due fessure nelle semplici tombe della Fig. 48, risalenti alla I dinastia, derivano sia dall'esigenza, sentita da chi compiva i riti, di un'espressa indicazione, collocata nella struttura stessa, che atti e parole fossero diretti ai parenti ivi sepolti, sia dall'analogia con gli occhi nel corpo umano. Ma la «falsa porta» costituisce l'espressione completa del duplice significato di cui era carico il punto in cui avveniva il contatto. Essa spiccava sulla parete ininterrotta, costituendo il centro focale del rito, come gli altari nelle nostre chiese. La sua forma di «porta» teneva vivo continuamente in coloro che si raccoglievano davanti ad essa il sentimento di rivolgersi a qualcuno misteriosamente sopravvissuto alla morte. L'impenetrabile «porta del Ka» ci appare perfettamente adeguata alla sua funzione.

Ma la stessa riflessione che rivela l'adeguatezza della «falsa porta» mostra anche che la sua efficacia sarebbe stata minore se la si fosse collocata entro un muro composto da una serie di nicchie ornamentali. Se accettiamo la teoria che le pareti a nicchie derivino dalla «falsa porta» e che ogni nicchia costituisse

effettivamente un possibile punto di uscita per il defunto, allora dobbiamo giungere all'assurda conclusione che gli antichi avessero deciso di compiere i riti funerari davanti a una serie di divisioni che ci ricordano una fila di cabine telefoniche moderne, le quali non favorivano certo la concentrazione di pensieri e sentimenti richiesta dall'occasione. Vedremo che era nota una forma ibrida di questo genere, ma nessuno sviluppo concepibile conduce dalla «falsa porta» ai monumenti a sporgenze e rientranze della I dinastia.

Inoltre questi monumenti precedono la comparsa della «falsa porta» di diversi secoli. Se il *concetto* di base della «porta del Ka» è parte immemorabile dell'immaginario funebre camitico, la *forma* è evidentemente un derivato dell'architettura a sporgenze e rientranze che appare, già completamente elaborata, nei primi anni della I dinastia. Quindi, il rapporto tra «porta del Ka» e edifici a nicchie è esattamente l'opposto di quel che si ritiene comunemente. In effetti, possiamo seguire in alcuni dettagli il processo messo in atto dagli Egiziani per rendere il nuovo stile architettonico adatto a recepire l'idea di «porta del Ka» fino al momento in cui, in un'epoca successiva, essi abbandonarono le nicche di cui non sentivano più l'esigenza. Esistono almeno due casi in cui possiamo osservare come gli Egiziani, posti di fronte ad edifici dal contorno totalmente ornato con nicchie identiche ed equivalenti, ne enuclearono una per usarla come punto di comunicazione. A Tarkhan lo scopo è stato raggiunto aggiungendo ad una delle nicchie un pavimento di legno (Fig. 44). A Naga ed-Deir una delle nicchie è più elaborata delle altre e la sua rientranza più profonda è dipinta in rosso, per indicare il battente ligneo di una porta[47]. Entrambe le tombe risalgono alla I dinastia.

Questi tentativi di aggiungere una «falsa porta», richiesta dalle usanze indigene, ad una forma architettonica caratterizzata dall'assenza di risalto attribuito ad un punto qualsiasi della

[47] G.A. Reisner, *Development of the Egyptian Tomb*, cit., p. 292.

circonferenza, si interpretano facilmente seguendo la nostra opinione che gli edifici mesopotamici, come quelli delle Figg. 46 e 47, servirono da prototipi. Essi, infatti, non essendo tombe né cenotafi, erano accessibili mediante porte collocate in alcune delle nicchie. Gli Egiziani dovettero soltanto trasformare uno degli ingressi in «porta del Ka». Ma è interessante notare che questo stile architettonico venne presto abbandonato anche in Mesopotamia, evidentemente per lo stesso motivo che indusse gli Egiziani a non usarlo più. Probabilmente si ritenne insoddisfacente il fatto che la porta, elemento di fondamentale importanza nell'architettura funeraria, non avesse alcun risalto e fosse invece celata entro una delle varie nicchie. Questa interpretazione dell'avvenuto cambiamento non è un'ipotesi moderna, dal momento che nel nuovo stile mesopotamico, comparso alla fine del periodo di Gemdet Nasr e tipico del periodo protodinastico, la porta diviene l'elemento più importante della sagoma dell'edificio. Le nicchie perimetrali sono assai semplificate, mentre quelle più elaborate vengono riservate alle torri, che ora affiancano l'ingresso e ne sottolineano la presenza nella parete. La «porta del Ka» esigeva una realizzazione architettonica non meno adeguata di quella delle vere e proprie porte dei templi mesopotamici ed è chiaro che gli espedienti di Tarkhan e di Naga ed-Deir non potevano soddisfare realmente gli Egiziani. La soluzione fu trovata in una o due «false porte» che risaltavano sulla superficie ininterrotta di una parete.

La morfologia della «falsa porta» deriva da quella delle antiche nicchie in mattoni crudi, almeno nel caso della variante «a facciata di palazzo» (Fig. 57), ma è importante rendersi conto che, dal punto di vista architettonico, le tombe con «false porte» rappresentano l'abbandono totale del tipo di costruzioni a sporgenze e rientranze. Non esiste uno sviluppo graduale dall'una all'altra tipologia, come tanto spesso si è detto[48], ma, al

[48] Così H. Junker in *Giza II*, cit..

contrario, possiamo osservare il sopravvento di una forma su un'altra che derivava dai primissimi edifici monumentali costruiti nella Valle del Nilo, almeno a nostra conoscenza. La forma con due «false porte» è nota già nella I dinastia[49] e Reisner ha dimostrato che essa rimase continuamente in uso fino a che divenne la tipologia prevalente nel pieno periodo dell'Antico Regno[50]. In altre parole, il metodo delle nicchie perimetrali venne semplicemente sostituito[51].

5. Questo risultato finale è talora posto in dubbio dall'esistenza di alcune tombe che presentano l'antico stile a nicchie, anche se su una sola parete. E la parete è, per di più, prevalentemente parte di un corridoio interno, non un elemento esterno. La tomba di Hesira a Saqqara è la più nota tra queste sepolture atipiche; ne esistono anche alcune della IV dinastia[52], mentre in ambiente provinciale (particolarmente a Dendara) furono in voga fino alla fine dell'Antico Regno[53]. La loro prima apparizione e la loro distribuzione mostrano che questa tipologia non era parte della principale corrente di sviluppo dell'architettura. Non si tratta di una forma di transizione, ma di un ibrido. La parete a sporgenze e rientranze della tomba di Hesira racchiude nella profondità di ogni nicchia un pan-

[49] Saqqara, Q.S. 2105.
[50] G.A. Reisner, *Development of the Egyptian Tomb*, cit., pp. 238-43.
[51] Non è necessario riferirsi al problema della lastra che rappresenta il defunto seduto a tavola e che forma una parte della «falsa porta» nella maggior parte delle tombe dell'Antico Regno, se non per il fatto che essa è compresa spesso nella storia dell'architettura tombale. Scharff, ad esempio, opera qui ancora una volta una distinzione tra Alto e Basso Egitto, mentre Reisner mette in rapporto la sua «stele-lastra» o «pietra-nicchia» con le stele di Abido (entrambi in *Studies Presented to F.Ll. Griffith*). Si veda anche H.W. Müller, in *MDIIA*, IV, p. 165 ss. e H. Junker in *Giza I*, cit., p. 13 ss. e *Giza II*, cit., p. 14 ss. *Annales du Service*, XIII, tav. IV mostra come anche a Giza la combinazione della cappella funeraria (di mattoni) con la mastaba produca l'effetto di una «falsa porta».
[52] G.A. Reisner, *Development of the Egyptian Tomb*, cit., pp. 282-87.
[53] W.M.F. Petrie, *Denderah*, London 1900, tav. 29.

nello ligneo elegantemente scolpito, con la figura stante o passante del defunto. Poiché il rilievo egiziano non distingue le due posizioni, è possibile supporre che si immaginasse il morto in atto di uscire da ciascuna nicchia. Gli svantaggi di una simile raffigurazione sono stati precedentemente discussi; ad ogni modo, la necessità di indicare chiaramente il punto focale dei riti che si svolgevano nella tomba esisteva anche in questo caso e il problema veniva risolto raffigurando il defunto non in piedi, ma seduto in atto di consumare il cibo del banchetto funerario nella nicchia centrale della parete. La differenza con le altre nicchie è, naturalmente, troppo lieve per essere veramente adatta alla situazione; sembra che Hesira abbia voluto combinare l'effetto sontuoso delle nicchie con la presenza della «porta del Ka» quale punto di comunicazione tra il morto e i vivi, benché le due esigenze siano incompatibili. Infatti, il significato della porta risiede nella posizione che essa occupa in una parete impenetrabile, e la logica e la chiarezza della soluzione adottata nella I dinastia, quando si praticavano due fessure affiancate in una parete liscia (Fig. 48), e del consueto uso egiziano di collocare una o due «false porte» su una superficie altrimenti ininterrotta escludeva di necessità la presenza delle nicchie nell'architettura funeraria.

È significativo il fatto che uno degli impieghi delle nicchie che trovò posto nella normale tomba egiziana servì a isolare la «falsa porta» e a sottolinearne l'effetto. Quest'uso della nicchia si ritrova nella forma più elaborata di «porta del Ka», ossia in quella detta «a facciata di palazzo», che consiste in una stretta apertura, la porta vera e propria, affiancata su ciascun lato da una serie standardizzata di nicchie, il tutto interamente scolpito entro una lastra monolitica (Fig. 57). Era stata creata una nuova unità composita, e le nicchie non erano più di per se stesse gli elementi decorativi[54]. Così gli edifici a sporgenze

[54] Questa nuova unità, a sua volta, è usata come decorazione in alcuni sarcofagi comei quello di Micerino, decorati tutt'intorno con «false porte»

e rientranze introdotti in Egitto sotto i primi sovrani della I dinastia lasciarono la loro traccia nella forma della «falsa porta». Iniziare da quest'ultima, benché più nota, e cercare in tal modo di spiegare la comparsa degli edifici della I dinastia significa mettere il carro davanti ai buoi.

■ Abbiamo visto che le usuali spiegazioni sull'origine dell'architettura a nicchie della I dinastia sono inadeguate, anche senza considerare il fatto che non rendono ragione della contemporanea realizzazione di edifici simili in Mesopotamia. Se, invece, riteniamo che gli Egiziani della I dinastia abbiano importato dalla Mesopotamia la particolare tipologia di edifici in mattoni crudi che è la prima ad apparire in Egitto, tutti gli elementi trovano abbastanza facilmente la loro collocazione e diventano comprensibili. Ora, quest'ipotesi non necessita di una formulazione *ad hoc*. Esiste un numero considerevole di fenomeni che, per essere spiegato, richiede l'esistenza di una conoscenza piuttosto notevole e approfondita della cultura mesopotamica da parte degli Egiziani. Alcuni di essi sono noti da lungo tempo; altri hanno ricevuto recentemente il corretto significato per merito di scoperte effettuate in Mesopotamia [55].

di tipo elaborato. Si noti che, in contrasto con le nicchie della tomba di Hesira, l'ornamentazione di questi sarcofagi non ha funzioni rituali, dal momento che i viventi non vi si accostavano mai.

[55] Cfr. A. Scharff in *Zeitschrift für Ägyptische Sprache*, LXXI, 1935, p. 89 ss. La sua tavola sincronica si può semplificare nel modo indicato nel nostro testo. Inoltre, la sua interpretazione della documentazione dai sigilli sembra inesatta e in ogni caso la si può trascurare. È un peccato che il rilievo in conchiglia da lui studiato in un altro articolo (*MDIIA*: cfr. *supra* n. 3, VI, p. 103 ss.) debba essere del tutto escluso. Si tratta di certo di una copia in materiale più resistente di una tavoletta del periodo di Gemdet Nasr con due impronte di sigilli e alcuni numerali. Ma la sua relazione con l'Egitto consisterebbe unicamente nel geroglifico *mr*, che Scharff ritenne di identificare in un segno inciso su una della facce. Un'osservazione più accurata, tuttavia, rivela che non si tratta di un *mr*, ma della normale riproduzione di un aratro mesopotamico! Se l'oggetto è rivolto su un lato con il lato sini-

Desideriamo qui elencarli ancora una volta in forma abbastanza sistematica, perché il loro senso diventa più chiaro quando ci si rende conto che non costituiscono un coacervo di somiglianze riunite a caso:

INFLUENZE MESOPOTAMICHE SULL'EGITTO PRE- E PROTO-DINASTICO

I. *Prove estranee al campo dell'arte*

a) Oggetti di origine mesopotamica rinvenuti in Egitto:
   1. Tre sigilli cilindrici del periodo di Gemdet Nasr.

b) Abitudini mesopotamiche temporaneamente adottate in Egitto:
   1. Sigillare mediante cilindri incisi.
   2. Edifici a nicchie per realizzazioni di tipo monumentale.

c) Elementi di origine mesopotamica riprodotti su oggetti egiziani:
   1. Abiti sull'impugnatura del coltello dal Gebel el-Arak.
   2. Ascia da battaglia semilunata su un frammento di vaso in pietra tardo-predinastico.
   3. Navi sull'impugnatura del coltello dal Gebel el-Arak, su vasi dipinti, vasi in pietra ed etichette in avorio della I dinastia.

II. *Prove nel campo dell'arte*

a) Motivi mesopotamici riprodotti in Egitto:
   1. Animali compositi, specialmente grifoni alati e felini dal collo serpentiforme, su tavolozze e impugnature di coltelli.
   2. Gruppo dell'eroe che domina due leoni, sull'impugnatura del coltello dal Gebel el-Arak e in una tomba di Hierakonpolis.

stro come base, vediamo chiaramente sulla destra dell'incisione la piccola sbarra trasversale al termine dell'asta, sotto di essa la lama di metallo e, a sinistra, un poco più indistintamente, i due manici e il condotto per le sementi. Si paragoni la chiara riproduzione dell'utensile, ad es. in H. Frankfort, *Cylinder Seals*, London 1939, tavv. XXIf; XXd; XXIe.

3. Coppie di animali intrecciati, su impugnature di coltelli e sulla tavolozza di Narmer.

b) Dettagli iconografici di origine mesopotamica presenti in Egitto:
1. Gruppi antitetici, su impugnature di coltelli e tavolozze.
2. Gruppo formato da un carnivoro che attacca una preda immobile, su impugnature di coltelli.
3. Disegno della muscolatura umana, sull'impugnatura del coltello dal Gebel el-Arak.

Per concludere, dobbiamo innanzitutto dire qualcosa sull'epoca in cui ebbero luogo i contatti tra i due paesi. I sigilli cilindrici mesopotamici importati rinvenuti in Egitto sono particolarmente significativi da questo punto di vista[56], perché tipici del periodo di Gemdet Nasr e sconosciuti nel precedente periodo di Uruk. Questa utilissima distinzione non può effettuarsi per la maggior parte degli altri elementi qui elencati, i quali, per quanto ne sappiamo oggi, si ritrovano in entrambi i periodi[57]. Tuttavia, abbiamo già visto che la presenza di torri che affiancano gli ingressi è ugualmente sconosciuta in Mesopotamia prima dell'epoca di Gemdet Nasr.

Inoltre, esiste una documentazione del tutto indipendente che prova questo sincronismo. Proviene dall'opera della Syrian Expedition dell'Oriental Institute di Chicago e, in particolare, dagli studi di stratigrafia di Robert Braidwood, cui sono debitore per l'autorizzazione a servirmi di queste notizie. In alcuni livelli di Tell Yudeydah sono stati scoperti sigilli del periodo di Gemdet Nasr, ceramica dello stesso tipo di quella rinvenuta, ed attribuita ad importazione, nelle tombe di alcu-

[56] H. Frankfort, *op. cit.*, p. 293.

[57] Il gruppo dell'eroe tra gli animali non è noto sui cilindri prima del Protodinastico II, ma si trova, esattamente nella stessa forma dei sigilli posteriori, su un vaso in pietra scolpito del periodo di Gemdet Nasr rinvenuto da noi a Tell Agrab: cfr. *Illustrated London News*, 12 settembre 1936, p. 134, fig. 16.

ni sovrani egiziani della I dinastia, soprattutto del re Zet. Numerosi elementi aggiuntivi di sostegno, provenienti anche dalla Palestina, non possono, ovviamente, essere trattati in questa sede, ma il fatto che il periodo di Gemdet Nasr sia contemporaneo del periodo tardo-predinastico e della prima parte della I dinastia si deve considerare sicuro.

Dobbiamo tenere presente che questa conclusione è del tutto indipendente dall'argomento discusso in questo lavoro. Dobbiamo anche ricordarci che l'influenza mesopotamica sull'Egitto è più facile da spiegare nel periodo di Gemdet Nasr che in ogni altro momento. Infatti questa fu l'epoca di maggiore espansione della cultura mesopotamica: tavolette e sigilli ad essa datati sono stati rinvenuti non solo in Elam, ma addirittura nell'altopiano centrale iranico a Siyalk, presso Kashan; sigilli cilindrici di Gemdet Nasr compaiono in regioni lontane come la Siria del Nord, l'Anatolia (Alishar e Troia) e perfino le Cicladi [58]. Così la loro comparsa in Egitto, insieme ai diversi indizi di influssi mesopotamici in quest'epoca, è in perfetta armonia con la tendenze contemporanee a noi note.

Le prove del nostro elenco che non riguardano il campo dell'arte sono di un'importanza eccezionale, perché le testimonianze di carattere stilistico appaiono spesso sospette. Si può pensare, ad esempio, che i gruppi antitetici esprimessero così bene la tendenza generale dell'epoca verso un maggiore ordine in campo politico, artistico e religioso che la loro temporanea adozione da parte degli Egiziani non richieda ulteriori spiegazioni. Questo punto di vista, tuttavia, non rende ragione della presenza di un personaggio eroico in abbigliamento chiaramente mesopotamico sull'impugnatura del coltello di Gebel el-Arak [59], né dell'ascia semilunata che compare sul frammento di un vaso in pietra tardo-predinastico [60], ma che fu adottata

[58] H. Frankfort, *op. cit.*, p. 227 ss.

[59] Per questo oggetto, e anche per tutti gli altri cui si è fatto riferimento, si veda l'articolo di Scharff citato a nota 55.

[60] A. Scharff, *Mitteilungen aus der aeg. Sammlung*, vol. v, tav. 22, n. 108.

in Egitto solo alla fine dell'Antico Regno, benché fosse nota in Mesopotamia dagli inizi del periodo protodinastico e probabilmente usata in precedenza; ugualmente, come abbiamo visto, dell'improvvisa comparsa di una forma assai raffinata di architettura, mai comparsa in Egitto prima di quell'epoca, mentre era indigena da tempi molto antichi in Mesopotamia.

Ma anche le somiglianze puramente stilistiche sono nella totalità più significative di un gruppo accidentale di elementi simili. Se pur escludiamo la resa della muscolatura, che distingue l'eroe del coltello del Gebel el-Arak dalle usuali immagini umane predinastiche con le membra rese in modo uniforme, notiamo che gli elementi considerati stranieri in Egitto non soltanto assomigliano a singoli motivi mesopotamici, ma sono accomunati da un tratto che è tanto tipico della Mesopotamia quanto estraneo all'Egitto: la spiccata irrealtà. Con il predominio della fantasia e della schematizzazione sulla realtà e sulla naturalezza tali motivi illustrano il notevole potere di astrazione caratteristico delle popolazioni mesopotamiche. La stessa mentalità farà sì che i pittogrammi alla base della scrittura mesopotamica perdano quasi subito ogni somiglianza con gli oggetti che rappresentano, ed abbiano come esito finale i gruppi cuneiformi completamente astratti della scrittura locale. L'Egitto, partendo anch'esso da pittogrammi, conserverà per sempre le nitide immagini da noi chiamate geroglifici e addirittura ne sfrutterà il carattere pittorico in epoca tarda per creare giochi di parole e «scritture enigmatiche» [61].

La scomparsa degli elementi enumerati nel nostro schema si comprende anche se ci ricordiamo che sono tutti derivati da un'altra cultura. Già durante la III dinastia il mattone crudo lascia il posto alla pietra negli edifici funerari monumentali. Dopo l'Antico Regno il sigillo cilindrico è sostituito dallo sca-

[61] Sulla scrittura enigmatica: E. Drioton, «La cryptographie égyptienne», *Revue Lorraine d'Anthropologie*, vol. VI; sui giochi di parole: si veda ad es. F.Ll. Griffith, *Beni-Hassan*, vol. III, tav. VI, 82.

rabeo per ogni impiego pratico. Degli altri elementi del nostro elenco, non uno sopravviverà ai più antichi regni della I dinastia. I contatti con la Mesopotamia devono essersi interrotti allora e in ogni caso la vitalità dell'Egitto era tale che avrebbe assimilato completamente gli elementi stranieri. Sarebbe assurdo considerare la civiltà egiziana derivata da qualunque altra. Non è necessario ipotizzare l'esistenza di influssi mesopotamici per spiegare lo sviluppo della civiltà faraonica, ma abbiamo le prove che tali impulsi furono effettivamente esercitati. La nostra opinione non è, quindi, un postulato teorico, ma una conclusione basata su fatti osservati che sembrano suggerirla.

L'influenza orientale può certo essere stata soltanto di tipo catalizzatore. È strano che manchino le prove di contatti analoghi dal lato mesopotamico. Poiché essa giunse, a quanto sembra, dal Mar Rosso e condizionò l'Egitto soprattutto nella zona terminale dello Uadi Hammamat, è possibile che qualche centro di cultura interamente «mesopotamica», situato nel Golfo Persico e sulle coste della penisola araba, sia stato il tramite sul versante asiatico, e che le tracce di contatti con l'Egitto colà conservate non abbiano mai raggiunto la Mesopotamia vera e propria, e siano anche sfuggite ai moderni archeologi. In qualunque modo, non possono sussistere dubbi sul fatto che i contatti vi furono, e che stimolarono molto l'Egitto durante la fase formativa della sua cultura.

Riferimenti bibliografici

I primi tre saggi sono stati raccolti e pubblicati assieme col titolo «Three lectures» nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1958. Rappresentano però il testo di tre conferenze, e in questa forma sono stati pubblicati, come precisa una nota editoriale, salvo per lievi aggiustamenti stilistici:

«Il dio che muore» (tit. orig. «The Dying God»): conferenza inaugurale tenuta da Henri Frankfort in qualità di Direttore dell'Istituto Warburg e Professore di Storia dell'Antichità preclassica all'Università di Londra, 10 novembre 1949.

«Un caso di eresia in uno stato teocratico» (tit. orig. «Heresy in a Theocratic State»): conferenza tenuta all'Istituto Warburg il 18 giugno 1952 all'interno di un ciclo di conferenze sulle eresie.

«Il concetto di archetipo nella psicologia analitica e nella storia delle religioni» («The Archetype in Analytical Psychology and the History of Religion»): conferenza originariamente tenuta in tedesco alla Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften in Amburgo il 27 gennaio 1954 e tradotta in inglese da Gertrud Bing.

«Le solennità religiose ufficiali in Egitto e in Mesopotamia» (tit. orig. «State Festivals in Egypt and Mesopotamia»): conferenza tenuta

all'Istituto Warburg nell'ottobre 1949 all'interno di un ciclo su feste e riti, pubblicata nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952.

«La sopravvivenza delle immagini preclassiche traduce il capitolo conclusivo» di *Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near Est*, London, MacMillan, 1939.

«L'origine dell'architettura monumentale in Egitto» traduce l'articolo «The Origin of Monumental Architecture in Egypt» comparso in *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, LVIII, october 1941, 4.

Indice analitico